ML
410
B13B7

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 204 8

Technische und ästhetische

Analysen

des

wohltemperirten Claviers

nebst einer

allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte contrapunktische Kunst betreffenden Einleitung

verfaßt von

Carl van Bruyck.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1867.

LIBRARY
APR 24 1973
TORONTO

ML
410
B13B7

Vorwort.

Wir haben den nachfolgenden Blättern, welche vorzugsweise dem Studium eines der hervorragendsten Werke jenes staunenswerthen Tonheros des 18. Jahrhunderts gewidmet sind, nur eine kurze Bemerkung, die zweite Hälfte derselben, den speciell analytischen Theil, betreffend, voranzuschicken, obgleich auch diese vielleicht ziemlich überflüssig erscheinen dürfte. Es braucht nemlich kaum erst darauf hingewiesen zu werden, in welcher Weise diese Abtheilung von denjenigen, deren ernsten und innigen Antheil sich das „wohltemperirte Clavier" erworben hat, vielleicht nicht ohne einigen Gewinn zu benützen ist. Denn niemand wird, auch ohne diese Erinnerung, unsere Bemerkungen und Auseinandersetzungen lesen wollen, ohne sich stets vorher das betreffende Stück lebhaft im Geiste vergegenwärtigt und es selbst durchdacht zu haben! Wer dieselben bereits genau kennt und sich wol längst sein Urtheil gebildet hat, wird sich vielleicht freuen, wenn und wo er sich mit uns in Uebereinstimmung findet, da wir uns doch gemeiniglich angenehm berührt fühlen, mit Anderen in unseren Sympathieen und Urtheilen zusammenzutreffen. Der Wunsch, einem Meister und einem Werke, dem wir so unendlichen Genuß schon zu danken hatten, auch unserseits ein, wenn

auch vielleicht Manchem überflüssig erscheinendes geringes Andenken zu stiften, hat diese Blätter dictirt. Möchten sie beitragen, die Begeisterung, welche uns seit frühesten Tagen für beide erfüllt, auch in Anderen, insbesondere Jüngeren: nicht zu erwecken (denn dieß vermögen nur die lebendigen Gebilde selbst), aber doch zu nähren und das Studium zu vertiefen. Dieß allein kann unser Zweck und Ziel in dem zweiten Theil unserer Arbeit sein, welchem die allgemeinen kritischen Untersuchungen des ersten Theiles nur als Einleitung zu dienen haben.

Carl van Bruyck.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Seite

Sebastian Bach und die Polyphonie in der Musik 1

Zweiter Abschnitt.

Das „wohltemperirte Clavier" im Allgemeinen 35

Dritter Abschnitt.

Des wohltemperirten Claviers erster Theil 91

Vierter Abschnitt.

Des wohltemperirten Claviers zweiter Theil 119

Anhang.

Die Themen des wohltemperirten Claviers und deren Gegensätze . . 178

Erster Abschnitt.

Sebastian Bach und die Polyphonie in der Musik.

Die Geschichte der Künste und Wissenschaften, der allgemeinen, menschlichen Cultur hat große und stolze Namen aufzuweisen, an welche sich dieselbe als deren vornehmste Träger knüpft: aber wollte man aus allen Gebieten die Namen der Größten, Gewaltigsten in eine Liste vereinigen, so dürfte der Name Bach in derselben niemals fehlen, denn wie man auch den Werth der verschiedenen Sphären, in welchen der Mensch seine Kraft und sein Vermögen bethätigt, unter einander schätzen mag, so ist doch in keiner derselben, dieß kann man mit Zuversicht aussprechen, je ein größerer Aufwand von Geisteskraft gesehen worden, als sie die Kunstthätigkeit dieses höchst erstaunlichen und außerordentlichen Mannes vor uns entfaltet. Und wie man in dem menschlichen Wesen überhaupt zwei durchaus getrennte Sphären zu unterscheiden hat, die zwar immerhin in einem gewissen Zusammenhang stehen mögen, ja müssen: nämlich die rein intellectuale (im weitesten Sinn des Wortes), aus welcher alle geistige That entspringt, und die Willenssphäre, auf welcher die Reinheit der Absicht beruht: daß nemlich jene ganz auf die Sache selbst gerichtet sei, so erscheint dieser Heros, was man nicht von allen sonst durch Kraft noch so ausgezeichneten und hervorragenden Heroen behaupten kann, nach beiden Seiten hin gleich groß, bewundrungs- und verehrungswürdig. Seb. Bach.

Auf dem Gebiete der Tonkunst selbst können vielleicht überhaupt nur zwei Namen genannt werden, die an Glanz mit dem seinigen zu vergleichen sind, nemlich die Mozart's und Beethoven's. Es gibt nun zwar auch in der Kunst bekanntlich wie in der Philosophie, der Religion und wo sonst noch Secten, deren jede zu einem besondern Heros schwört, in welchem sie die höchste Summe aller Vortrefflichkeiten und Vollkommenheiten, deren sich eine Kunst rühmen mag, vereinigt anzuschauen meint: dieser Eine soll, so viel man auch etwa Andern einzuräumen bereit sein mag, der absolut Größte sein. Wir bemerken dieß wahrlich nicht, um eines solchen Eifercultus schlechthin zu spotten, denn in der That ist, was uns nur allein jeder der vorgenannten drei Heroen, in der Totalität seiner Erscheinung und seiner Leistungen darstellt, etwas so Wunderbares und Ueberschwengliches, daß, wer sich mit ganzem Geiste und Gemüte anhaltend in die Welt des einen oder des andern versenkt, leicht von dem Gefühl ergriffen und beherrscht werden mag, diese Welt sei, wie viele es auch neben ihr geben möge, die schönste, größte und herrlichste.

Der Kosmopolitismus und Eklekticismus neuerer Zeit begünstigt zwar solche absolutistische Theorieen und Neigungen sehr wenig, da man auch in der Kunst bemüht ist, alles in seiner Art, und das Verdienst des Individuums, in wiefern von diesem die Rede sein soll, nach seiner historischen Stellung zu schätzen: dennoch mögen sie im Stillen noch von gar Manchem fortgesetzt werden, da in der menschlichen Natur durchaus eine Neigung liegt, die Welt (und außer der Welt, in der Alles lebt und webt, dem Universum, lebt ja Jeder wieder in seiner besondern Welt) in eine Spitze zulaufen zu lassen.

Wir unserseits thun das Äußerste, wenn wir uns darauf beschränken, um das Höchste zu bezeichnen, was die Tonkunst hervorgebracht, jene drei Namen zu nennen und mit Rücksicht auf den absoluten künstlerischen und sonstigen Werth all das Hohe, Herrliche und Treffliche, was vor, neben und selbst noch nach ihnen von andern ausgezeichneten Genien geleistet wurde, min-

destens um eine Stufe niedriger zu stellen. Dabei setzen wir schon als allgemein zugestanden voraus (und nur Wenige werden sich in durchaus einseitiger Verehrung der ältern contrapunktischen Kunst dagegen sträuben mögen), daß die Kunst des 18. Jahrhunderts (in wiefern jene Heroen als deren Hauptrepräsentanten gelten mögen) überhaupt vom absolut künstlerischen Standpunkt aus eine durchaus höhere Stellung einnehme, als jene der vorhergegangenen, in mehrfacher Hinsicht doch noch unfreien Epochen.

Wie nun aber freilich auch jene drei Meister in ihren Werken noch immer nicht etwa das gesammte Kunstvermögen erschöpfen, weil ja solches überhaupt der Natur der Sache nach nicht möglich, und wie Künstler, gleich einem Palestrina und Gabrieli, Händel und Gluck, Haydn und Schubert, um nur diese zu nennen, immer noch ihre besondere Größe und Schönheit offenbaren, die auch neben jenen ihren besondern Werth behauptet: so wird auch jeder, der jene drei Meister in der unendlichen Fülle ihres Wirkens wahrhaft erkannt und in sich aufgenommen hat, zugestehen müssen, daß die Größe des einen keinen absoluten Maßstab für die Größe des andern gibt, daß jeder von ihnen nach der einen oder nach mehreren Seiten hin ein Höheres erreicht, indem er sich nach andern geringer entwickelt zeigt. In der allgewaltigen Höhe des technischen Kunstvermögens überragt unstreitig der ältere Heros seine beiden, wie alle seine Nachfolger, da er nach dieser Seite hin wie der Erbe einer mehrhundertjährigen Entwicklung erscheint, der aber sein Erbe Niemand mehr hinterlassen konnte, da dieses riesige Besitzthum vielmehr gleich der Weltmonarchie eines Alexander in viele Hände zersplitterte. Aber auch nach mancher andern Richtung hin, wie dem künstlerisch-schönen Ausdruck weltentsagender Erhabenheit, zeigt Bach'sche Kunst zuweilen eine Größe, die wie etwas Absolutes erscheint, jede andre Größe neben sich verdunkelnd.

In der sinnlich-geistigen Idealität des Ausdrucks stellt sich dagegen die Beethoven'sche Kunst als die höchstentwickelte dar,

während die Mozart'sche vor allem durch die wunderbarste Harmonie glänzt.

Indessen wissen wir wohl, wie wenig mit solchen allgemeinen Bemerkungen gesagt ist, die wir auch nur im Vorübergehen machen wollten, da wir uns an diesem Orte nur mit der Bach'schen Kunst zu beschäftigen haben, ja auch diese selbst und das künstlerische, wie menschliche Wesen des Meisters nur in ihrer Totalität flüchtig charakterisirt werden sollen, um dann zu dem eigentlichen und Hauptthema dieser Schrift überzugehen, dem so einzigen und wegen seiner wunderartigen Kunstvollendung von jeher gepriesenen „wohltemperirten Clavier", welches ja in der That die Größe des Meisters nach einer Seite hin auf ihrem Gipfel zeigt.

Bach repräsentirt, kann man wohl in einem gewissen Sinne sagen, zuerst in sich die Totalität der Kunst, die sich bis zu ihm in so vielen andern Künstlern nur erst in mehr oder minder einseitigen Richtungen entwickelt hatte. Die alles zusammenfassende, die divergirendsten Strahlen in einem Brennpunkte versammelnde Kraft, welche überhaupt dem deutschen Geiste vornehmlich eigen ist, zeigt sich in ihm in ihrem höchsten Glanze, und mit ihm geht auch das Principat in der Musik so entschieden zu den Deutschen über, daß, was von nun an die andern Nazionen in dieser Kunst noch leisten, neben den Erzeugnissen des deutschen Geistes kaum irgend in Betracht kömmt. Er hat, was die ältere Kunst in ihrer Hauptrichtung anstrebte, zur höchsten Vollendung geführt und in ihm findet sich der Keim von allem, was die Kunst nach ihm noch Großes, Schönes und Herrliches hervorbrachte. Ihn zuerst kann man groß nennen wie als Contrapunktiker, so auch als Harmoniker und Melodiker. Was das Wesen der contrapunktischen Kunst betrifft, so wird er darin von keinem der älteren Meister überboten, wohl aber erglänzt diese Kunst in seinen Werken in einem neuen, höhern Lichte. Das Wesen der melodischen Kunst hat sich freilich in den spätern großen Meistern noch reicher und freier entfaltet, doch erscheint es auch bei ihm schon wunderbar entwickelt und will nur in seinen Eigenthüm-

lichkeiten erkannt sein. Das harmonische Vermögen der Kunst hat anerkannter Maßen schon Bach in seiner Wesenheit erschöpft, doch hat es eine ganz eigenthümliche, selbständige Bedeutung noch gewonnen in den Werken eines viel spätern Künstlers, nemlich Schumann's, der sich ja auch an Bach ganz vornehmlich gebildet.

Das Große, was vor Bach schon in der Vocalmusik geleistet worden war, kann Niemand verkennen; auch auf diesem Gebiete aber hat die Kunst durch ihn unendlich an Macht, Schönheit und Freiheit gewonnen. Doch muß er hier die Palme des höchsten Ruhmes mit seinem Riesenbruder Händel theilen. Dagegen wurzelt die beispiellose und wunderbare Blüthe der Instrumentalmusik ganz vornehmlich, ja man kann, wenn man es recht verstehen will, sagen, einzig und allein in ihm, denn er zuerst hat diese, im Beginn des 17. Jahrhunderts kaum im ersten Emporkeimen begriffene Kunst, in einer Macht und Fülle geübt, ja man kann wohl sagen, auf ganz neuen Fundamenten geschaffen, daß, was auf diesem Gebiete vor und neben ihm geleistet wurde, völlig verschwindet. Damit allein hat er aber auch erst der Kunst das höchste Vermögen der Freiheit gewonnen, denn nur, wo die Tonkunst ganz rein und frei aus eignen Mitteln wirkt (da sich in der Vocalmusik zwar ihre Sphäre nach einer Seite hin erweitert, nach andern aber ebenso sehr verengert), also allein in der Instrumentalmusik, vermag sie ihr innerstes, eigenstes, höchstes Vermögen zu entfalten.

Welche Ausbildung hat nur allein durch Bach die rhythmische Kunst gewonnen; die selbständigste, freieste Behandlung aller Stimmen, verbunden mit dem lebendigsten Ineinandergreifen aller ihrer Bewegungen. Zwar sind ganze Bände zu füllen mit Compositionen, die in ihrer eckigen Form, an Steifheit der Bildungen den abstrusesten Ausgeburten der alten Contrapunktik noch ziemlich nahe stehen, und unserem geläuterten Sinne wenig behagen können. Wo aber wären in aller damaligen Kunst Werke zu entdecken, die neben einer solchen Kraft der

Empfindung eine so überschwengliche Mannigfaltigkeit der Form, eine solche Freiheit der Bewegung offenbarten, wie so viele Suiten, Sonaten und Concerte des Meisters, wie vor allem die Krone seiner Instrumentalschöpfungen, das „wohltemperirte Clavier"?

Und welch einen Umfang zeigt uns das geistige Vermögen dieses wunderbaren Künstlers! Das Einfachste liegt ihm so nahe, wie das Complicirteste. Von den schlichtesten, melodisch gebildetsten seiner Suiten, dem sogenannten italienischen Concert bis zum wohltemperirten Clavier und der Kunst der Fuge, von den Kirchen-Cantaten und Passionsmusiken bis zu den scherzhaften, weltlichen Cantaten, dem „Phoebus und Pan" und den (obwohl hier kaum zu nennenden) „Kaffee"- und „Bauerncantaten", welch ein Weg, welche Stazionen! Die reichste Fantasie, der schärfste Verstand — beide Vermögen bis zum Unbegreiflichen entwickelt —, der höchste Ernst, die tiefste, mächtigste, innigste Empfindung, der heiterste, geistreichste, kräftigste Humor: alle diese Eigenschaften durchdringen die Werke des Gewaltigen und jedes Element der Kunst findet sich in ihnen auf das Lebendigste und Mannigfaltigste entwickelt.

Und dann spricht sich in Bach'scher Kunst das Bewußtsein, die Empfindung des Göttlichen als unbedingtes Erhabensein über alle Schranken der Zeit und des Raumes, aber nicht nur mit transscendenter Ueberschwenglichkeit, sondern zugleich als persönlichste, freieste, als innerste Weltempfindung in einer Macht aus, wie kaum noch in irgend einer andern Kunst, und zwar am höchsten, reinsten, freiesten in den Cantaten, in welchen sich uns zugleich die höchste Fülle der klarsten Schönheit entfaltet, die man sonst bei diesem mehr um seines Tiefsinnes und strengen Ernstes willen gerühmten Meister am mindesten zu suchen pflegt. Zwar werden nach dieser Richtung hin gemeiniglich die Passionsmusiken und die große Messe in H moll, (welche letztere aber größtentheils aus Cantatensätzen zusammengesetzt ist) am höchsten gepriesen, aber wir sind geneigt, was der Meister in so manchen

dieser Cantaten aufgestellt und ausgesprochen hat, noch höher zu stellen, denn in den Passionsmusiken fühlen wir uns doch von einer gewissen, durch die Natur des hier behandelten Stoffes erzeugten Schwere der Atmosphäre gedrückt, während in jenen Cantaten, wie von den fernsten Gestirnen herab, der Aether der reinsten Gott- und Weltempfindung in unser Gemüt einströmt: ja neben allem Erstaunlichen, Großen und Herrlichen, was der wunderbare Meister sonst geleistet, achten wir die Blüthen jener Cantaten und das Werk, welchem die nachfolgenden Blätter gewidmet sein sollen, für die höchsten und reinsten Kleinodien.

Doch nur anzudeuten haben wir hier die ganz außerordentlichen und längst ja auch in den Geschichtsblättern mit goldenen Buchstaben verzeichneten Verdienste dieses Titanen-Meisters um die Kunst. Wer vermöchte den Riesen-Fleiß hinreichend zu würdigen und zu preisen, mit dem er die Bestimmung seines Lebens erfüllte, und vor allem auch die Gesinnung, von welcher er durchaus beseelt war, wenn wir auch gar wohl erkennen, wie in all dem nur innere Nothwendigkeit waltete. Denn nicht nach Welt-Lohn und Welt-Ruhm strebte der göttliche Meister. Wenn es ihm nicht gegönnt gewesen, von diesen vielbegehrten Schätzen jenen Antheil zu gewinnen, der zu der unermeßlichen Größe seiner Leistungen nur entfernt im Verhältniß gestanden hätte, weil seine Zeit und die Nazion, in welcher er lebte, nicht reif war, die Gaben, welche er ihr darbrachte, in ihrem vollen Umfang, ihrer wahren Größe zu erkennen und zu würdigen, so wußte er dieses Schicksal mit der heitersten Resignazion zu tragen, da ihn eben der Genius trieb und er in der Arbeit selbst, im Schaffen und Hervorbringen, sein volles Genügen fand. Denn man bedenke, was es eigentlich, mit dem Maßstabe gemeinen Welt-, ja Künstlersinnes gemessen, heißen will, solche Werke, wie sie der Meister schuf, eines nach dem andern, selbst von seiner nächsten Umgebung, wie wir wissen, nur wenig beachtet, geräuschlos im stillen Pulte zu verschließen, es der Nachwelt überlassend, ob sie diesen Segen sich werde fruchtbringend aneignen wollen, ohne Lohn und Gewinn für

sich zu erstreben. So weit wir die Kunstgeschichte durchforschten, möchten auch unter den Größten der Großen nur wenige zu finden sein, welche ihre Kunst mit so großem Sinne übten, wie dieser einzige Mann, von dem man wohl sagen kann, daß er, wie im Lichte eines Heros, so auch fast in dem eines Heiligen aus der Zeiten Dunkelheit zu uns herüberstrahlt.

Vielleicht aber möchte seiner Sinnesart am nächsten die jenes florentinischen Künstlers verwandt gewesen sein, Michel Angelo's meinen wir, den man ja auch den „göttlichen" zu nennen pflegt und von dem wir ein Gedicht besitzen, welches seine Gesinnung in nachfolgenden Versen ausspricht:

So viel scheint groß und kostbar, und es blickt
Das Volk drauf hin bewundernd, aber Einer
Steht abseits, ihm erscheint es um so kleiner
Und gallenbitter, was sie so hoch entzückt.

Und das sogar: der eitlen unverständ'gen
Gedankenlosen Welt muß er sich fügen,
Muß reden wie sie spricht und Freude lügen,
Und lächelnd die verborgnen Thränen bänd'gen.

Mein Glück ist nur, daß ganz verborgen sei,
Was ich beweine und was heimlich trachtend
Des Herzens Wünsche wollen, die ich hege.

Blind ist die Welt und nur Verräthern treu,
Ich aber, Haß und Ehre gleich verachtend,
Geh still und einsam weiter meine Wege.

Denn daß auch unser Meister, wie groß und erhaben er auch die Dinge der Welt ansah, doch von der Macht der tiefsten Schmerzen nicht unberührt geblieben sei, dieß bezeugen seine Werke nicht minder, als wie er über Alles, was ihn in dieser Zeitlichkeit drückte und einengte, sich immer wieder mit göttlicher Kraft und Freiheit emporzuschwingen vermochte, indem er mit nie ermüdender Emsigkeit aus dem tiefen unergründlichen Born schöpfte, der aus ihm selbst hervorquoll, ihm selbst und allen

Jüngern, die er sich zu gewinnen vermag, zur steten Erquickung auf einsamen, steilen und dornenreichen Lebenspfaden.

Polyphonie und Homophonie.

Man spricht in der Musik von polyphonem Stil und das „wohltemperirte Clavier" wird jedenfalls im eminentesten Sinne diesem Stile angehören. Doch wird eine Verständigung darüber, was unter „polyphon", „polyphonem Stil", „polyphonen Kunstwerken" zu denken sei, vielleicht nicht ganz überflüssig sein. Viele werden zwar meinen, dieß sei ja eine völlig bekannte Sache, über die Niemand im Zweifel sein könne. Wir wollen aber diese Begriffe des „Polyphonen" und „Homophonen" — denn der letztere wird dem ersteren entgegengesetzt — denn doch erst prüfen und es wird sich vielleicht zeigen, daß es mit ihnen in der Kunstwissenschaft nicht anders bestellt ist, als mit so manchen Begriffen, mit welchen die Naturwissenschaften operiren, als z. B. mit den Begriffen des Vegetativen und Animalischen, in wiefern diese beiden einander entgegengesetzt werden. Mit diesen Begriffen ist es aber, was die Objecte angeht, welche unter denselben vorgestellt werden, so beschaffen, daß wir allerdings zu Folge der Merkmale, welche sie uns geben, zwischen einem Löwen und einer Lilie ziemlich genau unterscheiden können, eine Unterscheidung, welche uns indessen nach einer Seite hin (der Erscheinung) auch schon ohne dieses Hilfsmittel gelingen würde, dagegen, wenn wir in dem Reiche des Animalischen tiefer hinabsteigen zu sogenannten niederern Organismen, so stoßen wir endlich, wie bekannt, auf solche, die sich von, dem rein vegetativen Leben angehörenden Bildungen nur sehr schwer unterscheiden lassen, ja es besteht noch heute auf diesem dunkeln Grenzgebiete zwischen den Naturforschern so mancher Streit und Zweifel. Manche mögen nun meinen: die Sphäre, welche durch jenen Begriff und dessen Bedeutung dunkel bleibt, ist ja gegen diejenige, welche derselbe mit vollster Klarheit erhellt, eine verschwindend kleine und so habe es mit dieser begrifflichen Un-

sicherheit nicht viel zu bedeuten. Dieser Schluß ist auch giltig für's praktische Leben, nicht aber für die Wissenschaft: denn mit einem Begriffe, der seine Sphäre nicht vollkommen ausfüllt, dessen Anwendbarkeit vielmehr eben in Fällen, wo seine Anwendung am meisten gefordert wird, zweifelhaft erscheint, ist es allemal eine mißliche Sache. Denn mit dem Mangel* an Präzision, an absoluter Gültigkeit verliert er gerade den besten Theil seines wissenschaftlichen Werthes, indem er gerade da seine Dienste versagt, wo man seiner am dringendsten benöthigte.

Wir sagten: genau so, wie mit jenen Begriffen in den Naturwissenschaften, so steht es auch mit manchen Begriffen in der Kunstwissenschaft, z. B. mit jenem des Polyphonen und Homophonen, des polyphonen oder homophonen Stiles. So leicht und sicher wir nemlich mittelst der in den Begriffen des Animalischen und Vegetativen gelegnen Merkmale (noch viel früher und sicherer aber durch die bloße sinnliche Wahrnehmung) zwischen einem Löwen und einer Lilie unterscheiden, so leicht und sicher unterscheiden wir auch zwischen einer vielstimmigen Fuge und — der Melodie eines Posthorns, wie sie wohl auch jetzt noch zuweilen dem Reisenden ertönen mag. Oder, um im Allgemeinen zu sprechen, wir haben eine Idee von Polyphonie und Homophonie, von polyphonem und homophonem Kunststil, welche uns im Praktischen ziemlich sicher leitet und welche uns gewisse gleichsam diametral entgegengesetzte Kunstgattungen und die ihnen zugehörenden Spezies gar wohl und leicht unterscheiden läßt; dagegen werden wir bei nur einiger näheren Untersuchung bald die Unzulänglichkeit aller Bestimmungen erkennen, durch welche wir diese Idee in völlig bestimmte, ein für allemal feststehende Schranken einfassen möchten, so daß auch zweifellos und für alle Fälle bestimmt wäre, welche Kunsterscheinungen von denselben umfaßt würden.

* Wir wissen aber freilich leider auch nur zu genau, daß dieser Mangel überhaupt alle Begriffe und alle Definizionen, auf welchen sie beruhen, drückt, die rein logischen, mathematischen ausgenommen.

Wenn wir also nach der Bedeutung der Ausdrücke „polyphon" und „homophon" fragen, so haben wir zunächst zu bemerken, daß es Ausdrücke sind, welche aus einem alten, fremden Idiom herüber genommen wurden. Der Wortbedeutung nach wäre Polyphonie zu übersetzen mit „Vielstimmigkeit" oder „Vielklang" und Homophonie mit „Gleichstimmigkeit" oder „Gleichklang". Man sieht, der Gegensatz dieser beiden Begriffe, in sofern ein solcher durch sie ausgedrückt werden soll, ist kein reiner. Denn der Vielstimmigkeit oder dem Vielklang müßte die Einstimmigkeit oder der Einklang entgegengesetzt werden. Einstimmigkeit (im Griechischen durch *μονωφονια* auszudrücken) und Einklang sind aber nicht schlechtweg Synonyma, sondern es kommt auf die Bedeutung an, in welcher man den erstern, mehrdeutigen Ausdruck gebraucht, ob sie als solche erscheinen. Die Bedeutung des Ausdruckes „Homophonie" ist nemlich eine exactere, als die jenes andern, ihm quasi entgegengesetzten; denn unter Homophonie verstanden die Griechen den Einklang zweier oder vieler Stimmen und eben dieß drückt auch das Wort, indem man es mit „Gleichklang" übersetzt, völlig präcis aus, es bezieht sich daher schon in seiner ursprünglichsten Bedeutung auf ein harmonisches Verhältniß. Dagegen zeigt der Ausdruck „Polyphonie" zunächst nur das Zusammenwirken mehrerer und vieler Stimmen an, ohne über das Verhältniß, in welchem dieselben sonst zu einander stehen möchten, das Geringste auszusagen. Gleichwohl scheint es, daß auch schon die Griechen das Wort „Polyphonie" in dem Sinne gebrauchten, daß sie damit nicht nur das gleichzeitige Ertönen mehrerer Stimmen, sondern zugleich auch ihr Abweichen von dem Verhältnisse des Einklanges bezeichneten und also in diesem Sinne den Begriff der Polyphonie jenem der Homophonie entgegensetzten.

In welchem Sinne nun werden oder wollen wir jene Begriffe nehmen? Um den bloßen Unterschied von Mehr- oder Vielstimmigkeit und Einstimmigkeit zu bezeichnen, können wir dieselben offenbar noch weniger gebrauchen als die Griechen. Die

Ausdrücke können daher nur, obgleich nicht in völlig zutreffender, exacter, der Wortbedeutung entsprechender Weise, auf gewisse Formen bezogen werden, in denen sich uns ein Tonwerk darstellt: welche Tonverhältnisse sich in demselben wahrnehmen lassen. Fragen wir einmal bei der in Geltung stehenden Kunsttheorie nach, welche Begriffe sie mit jenen Ausdrücken verbindet. Vielleicht ist das „Musikalische Lexikon" Arrey von Dommer's nicht die schlechteste Quelle, um uns darüber zu orientiren. Wenn wir in diesem mit Fleiß, Sorgfalt und Umsicht abgefaßten und um dieser Eigenschaften willen geschätzten Buche den Artikel über „Polyphonie" nachschlagen, so lesen wir: „Gegenwärtig verbinden wir mit Polyphonie einen etwas speciellern Begriff als den bloßer Vielstimmigkeit überhaupt; wir nennen jeden auch noch so vielstimmigen Satz nur dann polyphon, wenn seine Stimmen in gemischtem Contrapunkt geführt sind, jede derselben ihren selbständigen, melodischen und rhythmischen Gang hat, als Hauptstimme anzusehen ist". „Diesem Begriff der Polyphonie setzen wir gleichfalls einen modificirten der Homophonie entgegen, unter welchem wir diejenige Setzart verstehen, welche im wesentlichen aus nur einer Hauptstimme und mehreren Begleitstimmen besteht".* Also dieser Begriffsbestimmung zu Folge wird der Unterschied zwischen polyphonem und homophonem Tonsatz darein gesetzt, daß in jenem jede Stimme selbständige Bedeutung hat, in diesem aber nur eine, die sogenannte Hauptstimme, während die übrigen als Begleitstimmen den Gang dieser nur harmonisch und rhythmisch zu beleben haben.

* „Den alten Contrapunktisten", so werden wir an der betreffenden Stelle noch weiter belehrt, „wäre das Wort in Hinsicht auf die Selbständigkeit der Stimmen überflüssig gewesen, da eine solche sich bei ihnen von selbst verstand, daher kann es seine gegenwärtige Bedeutung erst bekommen haben, als die von uns Homophonie genannte Setzart aufkam, also mit Entstehung der Monodie gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Doch ist auch damals das Wort in diesem Sinne wohl noch nicht gebräuchlich gewesen, sondern scheint es erst in neuester Zeit, wahrscheinlich nicht viel vor Anfang dieses Jahrhunderts, geworden zu sein".

Dieser Begriffsbestimmung nach ist nun z. B. ganz unstreitig jede einzelne der 48 Fugen des wohltemperirten Clavier's (wie jede Fuge überhaupt) als ein polyphones Tonstück anzusehen, denn welche derselben wir auch analysiren wollen, in jeder derselben werden wir jene geforderte strenge, selbständige Bedeutung und Behandlung jeder einzelnen Stimme gewahren. Ebenso unzweifelhaft gehören nach dieser (wohlbegründeten) Definizion eine Anzahl von Präludien dieses Werkes, wie z. B. das 1., 5., 6. des 1. Theiles u. a., dem homophonen Tonsatze an. Auch kann nach jener Definizion Niemand in Zweifel sein, daß ein Lied oder eine Arie, wenn die begleitenden Stimmen wirklich nur den Charakter von begleitenden Stimmen haben, als ein homophoner Tonsatz aufzufassen sei. Wie ist es aber nun mit Tonstücken, wie unserer neuern Sonate oder Symphonie? Ist beispielsweise ein Tonstück wie der erste Satz der Sinfonia eroica oder der Symphonie in C moll von Beethoven als ein Product des polyphonen oder des homophonen Kunststils anzusehen? Wenn das charakteristische Merkmal des homophonen Tonsatzes sein soll, daß in demselben Eine Stimme als Hauptstimme hervortrete, während die andern nur die Stelle von untergeordneten, secundirenden spielen: welche ist hier diese Hauptstimme? Ohne Zweifel müßte man sagen: Die erste Violine ist es.* Kann man dieß aber von ihr, so gewiß man sie zwar in den genannten Tonstücken, wie in allen symphonischen Werken überhaupt als Hauptstimme gelten lassen muß, in dem Sinne behaupten, als es die Definizion meint, in dem Sinne, als es z. B. die Singstimme im einfachen Liede ist? Wir glauben, nein. Es scheint, daß auf Werke der genannten Art die Bezeichnung „Homophonie" in ihrer eigentlichen Bedeutung schlechterdings nicht passen will. Sollen wir sie aber nicht „homophon" nennen

* Oder vielmehr, da solche Auffassung theils zu materiell, theils sogar positiv unrichtig erscheinen würde, man müßte sich eben eine durch das ganze Gewebe sich hindurchschlingende, den melodischen Faden ausspinnende ideelle Stimme imaginiren.

dürfen, so müßten sie polyphon heißen, wofern uns die „Wissenschaft“ keine andre Wahl lassen will. In der That pflegt die Kunstwissenschaft Tonwerke, wie sie durch unsere neuere Sonate, unser Quartett, unsere Symphonie (im Allgemeinen) repräsentirt sind, als Werke des „freien Stiles“ zu bezeichnen und diesem „freien“ Stil den gebundenen gegenüber zu stellen. Zwischen den Ausdrücken freier Stil und Homophonie einerseits, gebundener Stil und Polyphonie anderseits wird daher, wenn auch nicht Synonymität, so doch eine gewisse Analogie bestehen. Es darf nemlich ein im eigentlichen, strengsten, d. h. der obigen Definizion entsprechenden Sinne in polyphonem Stile gearbeiteter Tonsatz durchaus keine Partieen enthalten, in welchen der Componist von diesem „freien Stile“ Gebrauch machte, denn die Forderung strenger Selbständigkeit der einzelnen Stimmen im Verlaufe des ganzen Tonstückes würde, wenn solche „Freiheit“ gestattet werden könnte, schon unerfüllt bleiben. Kurz, es wird sich zeigen: 1. daß der Begriff der Polyphonie im eigentlichen strengern Sinne durchaus mehr in der ältern, als in der neuern Kunst Anwendung findet; 2. daß er im engsten Sinne eigentlich nur zwei Kunstformen umfaßt, welche wir unter dem Namen des Canons und der Fuge kennen, und 3. daß wir also gar sehr zwischen Polyphonie im weitern, engern und engsten Sinne zu unterscheiden haben, daß aber auch die Homophonie (in der neuern, weitern Bedeutung des Worts) ihre Grade hat.

Da nun der Ausdruck „Polyphonie“ ein so vieldeutiger ist und der andere „Homophonie“ in seiner eigentlichen, stricten Bedeutung auf die gesammte neuere Kunst (d. h. hier nemlich die Tonkunst seit Entwicklung der Harmonie) im Grunde keine Anwendung mehr findet (denn wo fänden wir in ihr von derselben Gebrauch gemacht, wie sie ihn bei den dramatischen Chören der Alten fand?), so können eigentlich diese Ausdrücke gar nicht zur Bezeichnung und Unterscheidung besonderer Kunststile dienen und müßten ein für allemal an ihre Stelle die viel bestimmter bezeichnenden Ausdrücke des gebundenen und freien Stiles

treten. Und hier ist nun zunächst festzuhalten, daß Werke des freien Stiles wohl gelegentlich in einzelnen Partieen und Perioden sich der Mittel und Ausdrucksweise des gebundenen Stiles bedienen dürfen, daß aber in Tonsätzen, in welchen der gebundene Stil in seiner strengen, idealen Bedeutung zur Erscheinung kommen soll, die Mittel und Darstellungsweise des freien Stiles schlechterdings verpönt sind. Also darein setzt die Doctrin das Wesen der ächten, eigentlichen Polyphonie, der Polyphonie im engern Sinne, daß in einem polyphon gearbeiteten Tonsatze jede Stimme von Anfang bis zu Ende streng selbständige (rhythmische und melodische) Bedeutung habe, in ihrem ganzen Tongange ein in sich geschlossenes Ganze darstelle. Man merke wohl, daß der Schwerpunkt der Definizion auf: „von Anfang bis zu Ende" ruht.

Was will mit dem Ausdruck „jede Stimme" gesagt sein? Man denke zunächst an den Tonsatz für Clavier oder Orchester, insbesondere das moderne. Das Bach'sche Fugenwerk, das eigentliche Object dieser unsrer Arbeit, ist ausdrücklich für's Clavier geschrieben und es heißt auch bei jeder Fuge ausdrücklich: „Fuge für drei oder vier oder fünf Stimmen". Was sind das nun für „Stimmen"? Offenbar ideal gedachte. Der Ausdruck stammt aber von der Vocalcomposition her, welche aller Instrumentalmusik lange vorherging. Fugen können aber auch für Orchester geschrieben werden, wie denn z. B. die Ouvertüre zur „Zauberflöte" und das Finale der sogenannten „Jupiter-Symphonie" ihrem Haupttheile nach sich als Fugen darstellen. Im Orchester aber scheint jedes einzelne Instrument eine „Stimme" zu repräsentiren, aber freilich sind dieß nicht Stimmen in dem Sinne, wie sie gemeint sind, wenn von einer Fuge zu drei oder vier Stimmen die Rede ist; sondern dort hat der Ausdruck schlechthin reale, hier schlechthin ideale Bedeutung. Wenn nun aber ein Componist in einer Composizion, die er zur Ausführung für Orchester bestimmt, von der Form der Fuge Gebrauch macht, sei es im Ganzen oder in einer einzelnen mehr oder minder aus-

geführten Periode, und wenn er gleichwohl auch nicht darauf verzichten will, von den mannigfachen Darstellungsmitteln (um die verschiedenen Instrumente so zu bezeichnen), welche ihm dieses Orchester zur Verfügung stellt, Gebrauch zu machen: so wird man dann in einer solchen Fugencomposizion zwischen wesentlichen und unwesentlichen Stimmen zu unterscheiden haben. Die wesentlichen, wie die unwesentlichen Stimmen können und werden dann bald der einen, bald der andern Instrumentalgattung zufallen. Denn die Fuge muß der Natur der Sache nach sich stets in einem Umkreise streng normirter, gleichviel durch welche Darstellungsmittel zum Ausdruck kommender realer (das heißt hier nemlich idealer) wesentlicher Stimmen bewegen und entwickeln. Also es muß sich auch in der Orchesterfuge ein (idealer) Grundriß, gebildet aus einer gewissen und bestimmten Anzahl (idealer) Stimmen, klar darstellen. Alles, was sich sonst in der Composizion finden und etwa zu deren harmonischen und rhythmischen Belebung dienen mag, was blos coloristische oder dynamische Bedeutung hat (wie in den Verdoppelungen einzelner Stimmen), gehört in die Kategorie der unwesentlichen Stimmen.

Allein es ist sogleich zu bemerken, daß der Begriff der Fuge, in seiner strengen, ideellen Bedeutung, die Zulässigkeit von unwesentlichen Stimmen eigentlich von vornherein ausschließt und eben von einer Composizion, welche ihm Genüge thun will, fordert, daß nichts in ihr unwesentlich, vielmehr Alles schlechterdings wesentlich, in gewissem Sinne bedingt und nothwendig sei.

Die Fuge aber bezeichnet den Gipfel des gebundenen Stils, um so mehr soll daher in ihr alles lineare Bedeutung haben und daß dieß in den Arbeiten jenes Bach'schen Fugenwerkes in so hohem Maße der Fall ist, darin liegt nicht zum geringsten Theil *der Grund* der außerordentlichen Werthschätzung, welche jenes Werk von jeher bei allen Kennern genießt.

Durch welche Mittel wird aber jene „Selbständigkeit der Stimmen" erreicht? Eine der ästhetischen Grundforderungen, welche an jedes Kunstwerk gestellt wird, ist die einer gewissen

Einheit (welche Forderung jede Kunst und Kunstgattung auf ihre besondere Weise zu erfüllen bestrebt ist). Imaginiren wir uns nun eine mehrstimmige musikalische Composizion, es seien diese mehrere Stimmen (jetzt als reale im gewöhnlichen Wortsinne gedacht) Menschen- oder Instrumentalstimmen. Jede dieser Stimmen, es seien deren wie viele immer, also z. B. 4 oder 6 oder auch 8, soll nun den ganzen Verlauf einer Composizion hindurch selbständige (nemlich rhythmische und melodische) Bedeutung haben. Wie ist dieß möglich, wenn doch alle zugleich nicht nur untereinander wohl zusammenstimmen, sondern das Ganze auch zugleich eine gewisse Einheit zeigen soll? Letzteres wird nun durch das in der Tonkunst herrschende Princip der Nachahmung erreicht. Und da nun die Fuge (nächst dem Canon) die strengste, (idealste) Form des gebundenen Stiles darstellt, so ergibt sich auch sogleich schon aus dem Begriffe, daß auch in ihr dieses Princip der Nachahmung am strengsten beobachtet sein wird und muß.

Wir kommen hier zu einem neuen, wichtigen Punkte, bei dem wir einige Augenblicke verweilen müssen.

Nachahmung.

Das Wörtchen „Nachahmung" bringt uns sogleich in Erinnerung, welch eine wichtige Rolle dieser Begriff von jeher in aller Kunsttheorie gespielt hat. Bei der Frage nach dem Ursprunge aller Kunst wurde meist dahin entschieden, alle Kunst gehe ursprünglich aus Nachahmung hervor. Die Anwendung dieses Axiom's auf die wirkliche Kunst, auf die verschiedenen Künste und Kunstwerke war freilich immer mancherlei Schwierigkeiten unterworfen. Am meisten kam man mit diesem Axiom der Tonkunst gegenüber in Verlegenheit, denn am schwierigsten schien es, anzugeben, was denn in ihr nachgeahmt werde. In eine neuerliche Untersuchung über den Ursprung der Kunst und der Künste und wie sich aus, der Himmel weiß, welchen Uranfängen auf historischem Wege die Tonkunst (in der unendlich verschiedenen Weise, in welcher wir sie bei verschiedenen Völkern entwickelt finden) hervorgebildet habe, deßgleichen ob jenes Axiom annehm-

bar oder verwerflich erscheine, können und werden wir uns an dieser Stelle nicht einlassen. Es tritt aber der eigenthümliche Fall ein, daß gerade in derjenigen Kunst, deren erste Anfänge am schwierigsten, ja sogar ganz unmöglich aus einem, dem Menschen eigenen Nachahmungstriebe hergeleitet werden können (denn von einer Nachahmung des Vogelgesanges, die man auch zur Erklärung des Phaenomens zuweilen herbeizog, wird wohl Niemand mehr ernstlich sprechen wollen), daß gerade in dieser Kunst, wie nächst ihr nur noch in der Architektur, das Princip der Nachahmung die umfassendste, entscheidendste Rolle spielt.

Man hat, um das Axiom von dem Ursprunge der Künste aus der Nachahmung der Musik gegenüber zu retten, zuweilen sich damit zu helfen gesucht, daß man erklärte, die Musik ahme („gewissermaßen" müßte man dann mindestens hinzusetzen, scilicet ungewissermaßen) die menschlichen Gemüthsbewegungen nach. Allein wenn wir die Werke der strengen ältern, contrapunktischen Kunst studieren, aus welcher sich doch die neuere, freiere, mehr auf Melodie und Harmonie gegründete Tonkunst hervorgebildet hat, so werden wir gerade in ihr von solchen Nachahmungen menschlicher Gemüthsbewegungen im Großen und Ganzen am allerwenigsten gewahr werden. Gewiß aber ist, daß, nachdem erst das Tonmaterial so weit zubereitet war, daß man es zuerst versuchen konnte, mehrere Stimmen zu einem geordneten Ganzen zu verbinden, man dieß alsbald dadurch zu erreichen suchte, daß man die eine Stimme den Gang der andern nachahmen ließ. Auf *dieses* Princip der Nachahmung aber ist alle höhere, eigentliche *Tonkunst* gegründet: die neuere eben so wohl, wie die ältere, und im sogenannten freien Stile ebenso wohl, wie im sogenannten gebundenen. Nur ist die Anwendung, welche in ihnen von diesem Princip gemacht wird, eine sehr verschiedene. In Kürze läßt sich dieser Unterschied dahin angeben, daß, was in der ältern und ältesten Kunst als Zweck an sich behandelt wurde, in der neuern immer mehr sich zum Material, als einem Mittel zur Erreichung höherer Zwecke umwandelte,

ohne jedoch in dieser Umwandlung seine relativ selbständige Bedeutung jemals ganz zu verlieren.

Aus diesem Bestreben, mehrere Stimmen in einander zu fügen, indem man die eine mehr oder minder streng den Gang der andern nachahmen ließ, um so ein größeres Tonganzes allerdings gleichsam zusammen zu setzen (der Ausdruck »componere« ist daher historisch wohl begründet), ist die höchste Kunstform der ältern Kunst: die Fuge hervorgegangen. Denn der Canon, obwohl im Grunde eine noch strengere, geschlossenere Form, kann als diese doch nicht gelten, schon, weil in ihr das Princip der Einheit völlig auf Kosten der Mannigfaltigkeit entwickelt ist, daher sie auch nur eine sehr geringe Entwicklungsfähigkeit besitzt, nur einer geringen Ausdehnung in die Breite fähig ist.

Dagegen hat die Fuge in ihrem Thema einen festen Anfangs-, Mittel- und Endpunkt der ganzen Composizion; durch die Aufstellung eines selbständigen Gegensatzes, der wieder thematisch behandelt werden kann, fügt sie der strengen Einheit jene Mannigfaltigkeit bei, welche von dem Kunstwerke eben so sehr, wie erstere, stets gefordert wird; ebenso sehr, wie in melodischer, wird auch diesen beiden Forderungen durch die in der Fuge geltenden und von den Meistern, vor allen von Bach, beobachteten Modulationsgesetze in harmonischer Beziehung genügt; die Fuge verträgt nicht nur, auch in strengster Behandlung und in breiterer Ausführung, die Verwendung mehrerer Stimmen, sondern sie fordert dieselbe geradezu, weil ihr innerstes Wesen sich auf eine reichere Polyphonie gründet, als dieß beim Canon der Fall ist. Wir erblicken also in der Fuge ein Zusammenwirken mehrfacher Kräfte (Stimmen), deren jede eine gewisse Selbständigkeit behauptet und die gleichwohl alle zusammen ein gemeinsames Ziel verfolgen.

So wie es nun ein Bestreben des menschlichen Geistes ist, die unendliche Mannigfaltigkeit der Welt zu einer gewissen (ideellen) Einheit zu verknüpfen, so erscheinen uns auch solche Kunstformen, welche eine gewisse Mannigfaltigkeit der Mittel entfalten und sie doch strenge auf einen mehr oder minder deutlich

(reell oder ideell) hervortretenden Einheitspunkt beziehen, als die vollkommensten, und da eben keine Form der ältern Kunst diese beiden Forderungen in gleichem Maße erfüllt, als die Fuge, so darf sie wohl mit Recht (zumal vom technischen Standpunkte aus) als die Spitze der gesammten, ältern Kunstentwicklung angesehen werden: zumal aber gilt dieß von der Bach'schen Fuge, von der Behandlung, welche diese Form von diesem Geist erfahren hat, in welcher die beiden entgegengesetzten Pole, aus deren Berührung alle höhere Kunst, ja alles höhere Leben überhaupt entspringt: nemlich Gesetzmäßigkeit und Freiheit zur wunderbarsten Einheit verbunden sind, denn in den trefflichsten dieser Gebilde ist durch die hohe Genialität des Künstlers aller Zwang der Form so unmerklich, daß man fast ein Werk der frei wirkenden Einbildungskraft zu vernehmen glaubt. Wenigstens ist die Lust, welche wir empfinden, indem wir eine an sich (nemlich abstract gedacht) ziemlich starre Form mit solcher innern Freiheit behandelt sehen, ganz besonderer Art; es ist eine Freude, wie wenn wir eine Anzahl Figuren, seien es menschliche oder andere, in sehr eng gezogenem Kreise die mannigfachsten Bewegungen ausführen sähen, die alle untereinander auf das Genaueste zusammenhängen, und in all ihren Verschlingungen, Wendungen und Drehungen stets neue Formen bildend, nie mit einander, sich drängend und stoßend, in Collision gerathend, sondern, immer Distanz beobachtend, an einander vorüber schreiten, hüpfen und wirbeln, ohne je in einen Knäuel zusammen zu stürzen, sondern so, daß sie stets dem Auge auf das Schärfste gesondert erscheinen und daß jede sich mit einer Freiheit und Ungezwungenheit bewegt, wie es uns nicht verwundern würde, wenn sie allein da wäre, wie es uns aber wohl in Erstaunen setzt, wenn wir den engen Raum bedenken, innerhalb welchem sich auch die andern Figuren mit scheinbar gleicher Freiheit bewegen. In der That gleicht die Freude, welche diese Gebilde in dem Tonkundigen erwecken, einigermaßen jener des Sternkundigen, der sich stets bewußt ist, wie all diese Massen durch den unendlichen Raum

fliegen, jeder einzelne Körper mit scheinbarer Freiheit, als ob er für sich allein da wäre und wie sie doch in ihren Bewegungen zusammenstimmen und wie auch sie, immer die Distanz haltend, nie unter einander in Collision gerathen. Nur ist es im Angesicht dieses letzteren erhabenen Schauspiels mehr die starke Empfindung der strengen Gesetzmäßigkeit, durch die allein wir uns dieses ungeheure Ganze zusammengehalten denken, von welcher wir uns durchdrungen fühlen; dort aber wissen wir, daß es ein Mensch, ein menschliches Subject, ein menschlicher Geist ist, von dem diese Bewegungen (in directer Weise) ausgingen, der sie leitet und ordnet; wir haben in abstracto stets das Bewußtsein einer gewissen Willkühr dieses Spieles, in welchem wir gleichwohl eine so hohe Gesetzmäßigkeit walten sehen, und wir genießen so vor allem den Triumph der menschlichen Freiheit.

Die Fuge.

Es ist zu allgemein anerkannt, daß Bach'sche Fugenwerke, und insbesondere die große Mehrzahl der in diesem Werke versammelten, so zu sagen außer Vergleich stehen mit allen derartigen Gebilden irgend andrer Meister der Tonkunst, als daß man zur nähern Ausführung und Begründung dieses Ruhmes noch ein Mehreres sagen sollte und könnte. Nur die Beantwortung der Frage wollen wir nicht ganz umgehen, wodurch denn der so gewaltige Meister die Superiorität über so viele und bedeutende Rivalen, welche uns die Kunstgeschichte nennt, gewann. „Natürlich", wird man sagen, „durch nichts Anderes, als durch seine überwiegende Genialität." Dieß wäre allerdings die kürzeste, bündigste und in letzter Instanz auch zutreffendste Antwort. Wir wollen aber doch das Resultat, wie wir es vor uns sehen, wenigstens einigermaßen in seine Factoren zu zerlegen suchen.

Zunächst ist natürlich die Bach'sche Fuge, wie die Bach'sche Kunst überhaupt, als das letzte und höchste Resultat aller vorangegangnen Bestrebungen in dieser Richtung anzusehen. Jahrhunderte lang waren alle künstlerischen, wie wissenschaftlichen, theoretischen, wie praktischen Bestrebungen und Bemühungen bewußt oder unbewußt vornehmlich darauf gerichtet, das Material zu finden

und zu bereiten, aus welchem diese bei weitem jüngste unter den Künsten, die Tonkunst, hervorgehen sollte: ganz so wie ein unendlicher Sprachbildungsproceß überall vorhergehen mußte, wo wahrhafte poetische Kunstwerke möglich werden sollten, oder auch, wie die Entwicklung der Geometrie jener der Architektur vorangehen mußte. „Also dürfte man von einer Tonkunst bei den ältern Culturvölkern, selbst den Griechen, eigentlich nicht sprechen?" In unserm Sinne gewiß nicht. Schon der Organismus oder vielmehr Unorganismus des Tonsystems, wie es sich bei den Griechen entwickelt hatte, machte eine solche Kunst unmöglich.

Es begreift sich aber, daß in dieser schweren Arbeit, als deren Resultat eben unser Tonsystem, oder sagen wir doch lieber, weil dieser Begriff als zu enge erscheint, unsere Tonsprache hervorging, der Verstand, ja das mathematische Calcül bei weitem den meisten Antheil haben mußten. Noch die Contrapunktik der Niederländer und der ältern Italiener (im 15. Jahrhundert), in welcher zuerst sich dieser musikalische Sprachbildungsproceß zu einer Art von Kunstwerken krystallisirt, erscheint bei weitem überwiegend als das Product rein verstandesmäßiger Combinazion, die erst nach Form, Ausdruck und Gestalt ringt.

Von den Niederländern ging die Entwicklung der Kunst bekanntlich zu den Italienern über. Deutschland aber sammelte die vom Norden und vom Süden ausgehenden Strahlen in einem Brennpunkte. Man kann aber sagen, daß jener musikalische Sprachbildungsproceß bis in das 17. Jahrhundert, an dessen Ende Bach erschien, fortging, ja daß er in Wahrheit sogar erst durch Bach selbst vollendet wurde, wie etwa auch erst Goethe die deutsche Sprache zu ihrer höchsten Vollkommenheit brachte. Worin bestand aber dieser Proceß? In der Ausbildung der rhythmischen, harmonischen und melodischen Elemente. Vor allem kommt hier die allmälige Ausbildung der Harmonie in Betracht. Es ist oft genug schon ausgeführt worden und übrigens von selbst evident, daß alle höhere, eigentliche Tonkunst

durch die Hervor- und Ausbildung der Harmonie bedingt wurde. Woraus entspringt aber Harmonie? Aus Mehrstimmigkeit. Es galt also zunächst, mehrere gleichzeitig erklingende Stimmen, und dieß waren zunächst immer Menschenstimmen, da bekanntlich die Instrumentalmusik sich erst viel später entwickelte, so zu führen, daß aus ihrer Verbindung und Verflechtung ein gewisses wohlgeordnetes Ganze hervorging. Wie brachte man dieß zu Stande? In der Poesie und bildenden Kunst ist der Entwicklungsproceß viel leichter verständlich; denn das Gedicht ringt darnach, Gedanken und Empfindungen von ganz bestimmtem Inhalt auszusprechen; die bildende Kunst hat aber, von der Architektur abgesehen, schon an den äußern Objecten, von deren Nachahmung sie ihren Ursprung nimmt, ein Princip der Entwicklung. Welche Tendenz aber verfolgt die Tonkunst in ihren Werken, nach welchem Princip entwickeln sich ihre Gebilde? Mit nichten ist sie zunächst dort, wo sich ihre Elemente zur Kunst auszubilden streben, darauf gerichtet, Ausdruck der Empfindung zu sein, denn sie muß sich erst eine Form, ein Gefäß schaffen, geeignet solchen Inhalt in sich aufzunehmen und wiederscheinen zu lassen. Diese Formen konnten sich aber nur aus dem Princip der Nachahmung entwickeln. Das Material dieser Kunst, die Töne, wurden zunächst auch ihr Stoff. Töne wurden mit Tönen in einer Stimme verbunden und diese Verbindungen in andern Stimmen nachgeahmt, und einzig und allein auf diesem Wege bildeten sich Formen aus von einem bestimmten Gepräge, und in denen die bunteste Mannigfaltigkeit doch zu einer gewissen Einheit verknüpft schien. Diese Einheit war aber zunächst eine sehr äußerliche und auch wenig markirte, wie denn in den Werken der alten Contrapunktik das Formlose durchaus noch überwiegt. Indem sich die Form bei immer consequenterer Ausbildung jenes Nachahmungsprincips zum strengen Canon entwickelte, gewann sie allerdings die strengste Einheit der Composizion, verlor aber darüber alle Freiheit der Bewegung und alle Mannigfaltigkeit des tonlichen Inhalts, indem die eine Stimme nun nur genau wiederholen durfte,

was die vorhergehende vorgetragen hatte. Aus der Form des Canons aber hat sich die höhere der Fuge entwickelt, welche eine strengere Einheit noch als jene und zugleich eine unendlich größere Mannigfaltigkeit in sich darstellt, die aber freilich bei den engen Bewegungsschranken, welche der menschlichen Stimme gezogen sind, ihren vollen Glanz erst als Instrumentalfuge entfalten konnte.

Genau genommen sind diese beiden Formen: die des Canons und der Fuge die einzigen reinen Formen, welche die ältere Kunst aus sich entwickelte. Die neuere Kunst hat ihnen noch zwei Formen beigefügt: die der Arie, die Grundform der Oper, und die der Sonate.

Die Form der Fuge hat Bach vollendet, er hat sie, nachdem ihre technischen Bedingungen entwickelt waren, nicht nur technisch zur höchsten Höhe geführt, sondern zugleich auch beseelt und durchgeistigt.

Diese Form erscheint durchaus als der Gipfel der Polyphonie in ihrer strengen Entwicklung. Zwar, was man die contrapunktische Kunst schlechthin nennt, so war diese schon in den Werken der alten Niederländer und Italiener, noch ehe die Kunstform der Fuge sich hervorgebildet hatte, zur höchsten Höhe getrieben: aber wie wir schon bemerkten, so war in allen diesen Bildungen doch noch viel Chaotisches, Unentwickeltes, Unverbundenes, Unvermitteltes. So wie wir in ihnen ein höheres ideelles Princip vermissen, so vermissen wir auch eine reine, reale Einheit. Diese letztere aber stellt uns eben zuerst die Fugenform dar und vermag sie schon mit so viel Mannigfaltigkeit zu verbinden, als diese strengste musikalische Form, die man mit Hinblick auf die vollkommenste Einheit, welche in ihr zur Erscheinung kommt, wol die absolut vollkommenste der musikalischen Formen nennen kann, eben verträgt. Man kann diese Form wol als den reinsten Krystall ansehen, der sich aus den vorhergegangenen Fluthen der Tonbewegung abgesetzt hat. Doch zeigt sie eben in ihrer überstrengen Einheit noch etwas unleugbar Starres und war nicht

geeignet, den höhern Inhalt aufzunehmen, welchen die Tonkunst überhaupt zu entwickeln bestimmt war. Sie mußte sich bis zu einem gewissen Grade auflösen, lockern, und dieß geschah, indem sie sich zur Sonate umbildete, die reinste, höchste, geschlossenste Form der neueren Kunstentwicklung. In wie weit nemlich diese beiden scheinbar so ganz heterogenen Formen doch zusammenhängen, dieß zu zeigen, kann hier nicht der Ort sein. Die Geschichte der Tonkunst gibt hierüber Aufschluß. Auf ihrer letzten Entwicklungsstufe ist zwar der Zusammenhang dieser Form mit jener früheren kaum mehr erkennbar; wenn man aber die Geschichte der Sonate verfolgt, so wird man ihn bald gewahren. Zwar wird sich schwerlich behaupten lassen, die Sonate (in ihrer ursprünglichen Form als einzelnes für sich bestehendes Tonstück) sei direct aus der Fuge hervorgegangen, wie etwa diese aus dem Canon, aber indirect hat die letztere Form auf die Entwicklung der erstern jedenfalls eingewirkt. Daß aber die Symphonie (wie auch das sogenannte Quartett u. s. w.) von der Sonate mehr ideell und materiell, als rein formell verschieden sind, ist bekannt.

Diese neuere Form hat sich aber, wie jene ältere, nur aus dem Princip der Nachahmung entwickeln können. Die strenge Nachahmung in allen Stimmen, welche wir in der Fuge und mehr oder minder überhaupt in den Werken der alten Contrapunktik wahrnehmen, hat sich nur in ein freieres Spiel verwandelt, der enge Bau ist auseinander gerückt und immer weiter und weiter geworden. Dadurch ist denn freilich jene strengste formelle Einheit und Geschlossenheit, zu welcher sich die Fuge entwickelt hatte, wieder verloren gegangen. Aus dieser neuen Gährung entwickelte sich aber eine gewisse, man darf wohl sagen höhere ideelle Einheit der Tonsatzbildung. In der ältern Kunst waren die Töne gleichsam Darstellungsmaterial und Stoff zugleich gewesen. Es galt nur überhaupt, Töne nach einem gewissen System zu einem ordnungsvollen Bau zu verbinden. Was aber in der ältern Kunst überwiegend schon letzter Zweck gewesen war, wird in der neuern überwiegend bloßes Mittel zum Aus-

druck des subjectiven Gedanken- und Empfindungslebens des Tondichters. Man kann sagen, die alte Kunst hatte sich, indem sie dem Princip der Nachahmung immer strenger folgte und so die Formen des Canons und der Fuge erzeugte, aus den frühern so weitläufigen und unbestimmten Formen immer mehr ins Enge und Bestimmte gezogen. Da sie noch keinen Inhalt im Sinne der neuern Kunst auszubilden hatte (als welchen wir etwa das subjective Empfindungs- und Gedankenleben betrachten), so war ihr einziges Bestreben darauf gerichtet, Formen zu entwickeln. Nun sucht sie diesen engsten Kreis, welcher der Bewegung des Subjectes gar zu geringen Spielraum gewährt, wieder zu erweitern, und ohne die gewonnene Bestimmtheit und Geschlossenheit der Form im Wesen aufzugeben, gewinnt sie immer mehr an innerer Freiheit und wird jetzt erst fähig, den mannigfachsten Inhalt im vorgedachten Sinne in sich aufzunehmen.

Aeltere und neuere Kunst.

An die Stelle der die alte Kunst durchaus beherrschenden Polyphonie ist überwiegende Homophonie getreten, aber freilich eine Homophonie, welche die Polyphonie keineswegs ausschließt. Diese ist nur nicht mehr das eigentlich maßgebende, gestaltende Princip, sondern wird von jener als integrirender Bestandtheil aufgenommen.

Polyphonie, die eigentliche, im engern Sinne, wurde früher charakterisirt als strenge Selbständigkeit der Stimmen, aus deren Folgeentwicklung und Zusammenfluß ein Tonstück hervorgeht. Aber auch in der sogenannten Homophonie der neuern Kunst fehlt diese Selbständigkeit der einzelnen Stimmen nicht; sie ist nur andrer Art. Jene strenge Selbständigkeit der einzelnen Stimmen im strengen polyphonen Kunstwerk ist nemlich nothwendig verknüpft mit durchgänziger Unfreiheit, Abhängigkeit und Charakterlosigkeit, so daß sie, von der einen Seite betrachtet, als durchaus selbständig erscheinen, von der andern wieder den höchsten Grad von Unselbständigkeit zeigen, indem ja jede Stimme in ihrer Entwicklung von den andern abhängt und indem zugleich keine einen an sich unterscheidenden Charakter

zeigt, da ja vielmehr die Ober- wie die Unterstimme und die Mittelstimme rhythmisch wie melodisch völlig gleich organisirt sind. Wie nun aber erst die neuere Kunst in ihren Werken das zeigt, was man Charakter, Individualität, Persönlichkeit nennt, so auch die einzelnen Stimmen, aus deren Zusammenwirken dieselben gebildet erscheinen. Jetzt erst erhalten diese Charakter und damit innere Freiheit, daß sie sich nicht mehr nach bestimmten für alle gleich geltenden Schemen, sondern nach ihrer eigensten Natur bewegen und entfalten und an der Entwicklung des Ganzen nur den Antheil nehmen, welcher ihrer besondern Natur zukommt.

Gerade die Periode aber, in welcher sich dieser Umwandlungsproceß aus der Starrheit und Gebundenheit der ältern Formen in die Freiheit der innerlich belebtern und erfüllten Formen zu vollziehen begann, ist diejenige, in welcher Bach erschien, und wir brauchen nicht nochmals zu sagen, daß gerade seine gigantische Schöpferkraft vor allem es war, welche diesen ungeheuren Umwandlungsproceß vollziehen half, so daß wir die Geschichte desselben beinah an ihm allein und seinen Werken studieren können. Zwar im Ganzen muß Bach noch als Repräsentant der ältern Kunst angesehen werden, als deren weitaus mächtigster, gewaltigster. Aber das neue Licht dringt überall schon aus seinen Werken hervor. Noch stellte die Tonwelt, wie er sie vorfand, einen ziemlich starren Knäuel dar. Die ungeheure elektrische Kraft, welche von seinem Geist aus auf sie einströmte, zertheilte diese noch etwas plumpe Masse immer mehr und gliederte sie immer feiner. Erst durch ihn erhielt das Tonmaterial jene vollkommne Schmiegsamkeit und Biegsamkeit, daß es fähig wurde, zum Ausdruck der höchsten Schönheit und Freiheit zu dienen. Mit ihm erst, kann man sagen, ist der elementare Tongestaltungsproceß geschlossen.

Betrachten wir die ganze ältere Kunst im Gegensatze zu der neuern, so will uns das Verhältniß fast als ein solches erscheinen, wie zwischen der Pflanzen- und Thierwelt einer- und der

Menschenwelt andrerseits. Ob der Mensch aus dem Thier hervorgegangen sei, oder ob er einen selbständigen Entwicklungsproceß für sich in Anspruch nehmen dürfe, darüber wird gestritten. Auch das „Hervorgehen" der neuern Kunst aus der alten ist und bleibt, so viel man auch darnach forschen, so viel man auch darüber sagen mag, zuletzt doch immer mysteriös. Daß ein Zusammenhang zwischen beiden bestehe, wer könnte es bestreiten? Und wir betrachten ja hier eben den Altmeister Sebastian Bach als das Bindeglied jener alten und der neuen Kunst.

Doch reicht man damit nicht aus. Denn wer wollte am Ende die Mozart'sche oder Beethoven'sche Kunst aus der Bach'schen herleiten oder erklären? Die Kunst entwickelt sich nicht allein an Formen, sondern auf ihre innere Entwicklung gewinnen auch, sobald ihr Material fertig ausgebildet ist, zwei andre Factoren allmälig Einfluß, nemlich was man den Geist der Zeit in des Wortes weitester, umfassendster Bedeutung zu nennen pflegt, und die sich immer steigernde, endlich die Auflösung alles Allgemeinen und damit auch die Auflösung der strengen Formen herbeiführende Besonderheit des Individuums.

Wenn wir aber jene Gebilde einer ältern Kunst gewissermaßen den vegetabilischen und thierisch-animalischen Gebilden verglichen, so sollte damit, wie sich versteht, nicht etwa eine Geringschätzung dieser allemal so höchst merkwürdigen Kunst ausgesprochen sein. Denn haben wir etwa nicht alle Ursache, die so höchst merkwürdigen Processe zu bewundern, welche wir in der vegetabilen und thierischen Organisazion sich vollziehen sehen? Nur das Eine werden und müssen wir freilich immer behaupten, daß der menschliche Organismus eben ein höherer, reicherer, entwickelterer sei und daß wir die neuere Kunst also der ältern insoweit überordnen müssen, als wir den menschlichen Organismus jedem andern uns bekannten Organismus überzuordnen wol einigermaßen befugt sind.

Eine ungeheure Vorarbeit mußte also gemacht sein, ehe eine Kunst, wie die Bach'sche, und ehe ein Werk, wie dieses Fugen-

werk, denkbar und möglich ward. Diese Arbeit aber wurde durchaus überwiegend vom Verstande vollbracht, welcher, im Großen und Allgemeinen zu sprechen, als eigentlich bewegende Grundkraft in der ganzen vorhergehenden Kunstperiode anzusehen ist. Nicht zwar, als ob die Fantasie- und Empfindungs-Thätigkeit an jenen frühern Bildungsepochen der emporkeimenden Tonkunst gar keinen Antheil gehabt hätten. So kann man sich den Proceß unmöglich vorstellen, denn ohne Mitwirkung dieser Mächte kann sich auch die Tonsprache nicht entwickelt haben. Aber in allen Kunstbildungen jener frühern Epochen erscheint durchaus der combinirende Verstand als die herrschende Macht, welcher Fantasie und Empfindung nur eben dienten. In der neuern Kunst aber, und diese beginnt eben ganz eigentlich mit Bach, kehrt sich das Verhältniß gerade um; die härteste Arbeit ist vollbracht, nun tritt jener rechnende, messende Verstand zurück und er, der vorher fast alleinherrschend war, wird nun dienend, überall erst entspringt die eigentliche wahre, ächte Kunst, sobald dieses Verhältniß eingetreten ist. Denn nur zu dienen ist der Verstand in der frei gewordenen, höher entwickelten Kunst berufen; nur ausführen soll er, was Fantasie und Gemüth in freier Gestaltung aus sich hervorbringen; seine Macht hat sich auch dann noch groß genug zu bewähren, so groß, daß sie der höchsten Entfaltung des Fantasie- und Gemüthlebens, welche jetzt die treibenden Mächte geworden sind, völlig das Gleichgewicht hält; denn in dem Maße, als dann Fantasie und Gemüth den ordnenden Verstand wieder zurückdrängen, in dem Maße sehen wir jede Kunst wieder sinken.

Nimmermehr zwar wird man meinen wollen, daß gewisse Wendungen und Wandlungen, welche einer Kunst ein ganz neues, verändertes Ansehen geben, sich an einen einzigen Namen, einen einzigen Geist knüpfen ließen. Die Kunstgeschichte zeigt uns in der Reihe der Bach vorhergegangnen großen Künstler, sowol unter denen, welche schon der heimische, deutsche Boden erzeugte, als insbesondere unter jenen, welche auf italienischem

Boden erblühten, so manche, in deren Werken sich der Umwandlungsproceß vom Starren zum Flüssigen schon deutlich genug beobachten läßt, denn unmöglich können sich solche Umwandlungen plötzlich, sondern nur durch Vermittlung vieler ineinander wirkender Glieder vollziehen: aber demungeachtet ist die Veränderung, welche die gesammte Kunst unter Bach's Händen, durch die Einwirkung seines Riesengeistes erfährt, eine so gewaltige, sie überbietet im Effect alles, was vorher durch einzelne Künstler geleistet wurde, so sehr, daß man gleichwol mit Recht die neue Epoche der Kunst von ihm datiren, ihn als den eigentlichen Schöpfer und Begründer derselben bezeichnen darf: ungefähr so, wie man ja auch wol mit einigem Recht Rafael als den eigentlichen Begründer jener großen in Italien erblühten Malerkunst bezeichnet, ob man ja gleich schon vor Rafael so manche Meister kennt, in deren Werken sich bereits deutlich ankündigt, was doch dieser Genius erst zur vollen Entfaltung brachte.

Also wir haben als das charakteristische Merkmal der großen, Bach vorhergehenden Kunstepoche bezeichnet: das Ueberwiegen der Verstandes- über jede andere Thätigkeit. Nun finden wir zwar gerade auch in den Bach'schen Werken den ungeheuersten Verstand wirksam, einen Verstand, wie er mächtiger in keinem seiner großen Vorgänger hervortritt, und in einer nicht geringen Zahl auch seiner Werke noch tritt uns die einseitige Herrschaft dieses abstracten Tonverstandes grell genug entgegen; aber in einer andern, nicht minder großen und die am schwersten wiegenden Hauptwerke des Meisters (von der Kunst der Fuge abgesehen) umfassenden Zahl finden wir die Herrschaft dieses Verstandes durchaus gemäßigt und gemildert durch das ebenso mächtige Hervortreten der Fantasie- und Gemüthskräfte, so daß sich in ihm diese beiden Grundkräfte: die eigentlich schöpferische, hervorbringende, gestaltende, die Fantasie, und die ordnende, der Verstand, fast zum ersten Mal zur vollsten, reinsten Harmonie verbinden.

Man kann sagen, daß bis in die neueste Zeit jene ältere

Kunst, nicht nur der Niederländer, sondern auch der Italiener, d. h. die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, ja selbst die später vornehmlich auf den von diesen beiden Schulen gegründeten Fundamenten erwachsene, nazionale Kunst dem allgemeinen Kunstbewußtsein fast gänzlich entschwunden war; waren doch die beiden größten Meister, die Dioskuren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, selbst, Bach und Händel, fast in Vergessenheit gerathen. Man kann sich nun freilich nicht wundern, daß, je mehr eine Kunst sich zur reinen Schönheit und vollen innern Freiheit entfaltet, desto minder auch die Werke früherer Epochen, in welchen das innerste Vermögen der Kunst noch wie gebunden, daher auch die äußere Gestalt starr, unfrei erscheint, dem Geschmacke nicht mehr behagen und genügen wollen, so daß sich das Andenken an sie mehr nur in dem kleinern Kreise der Forscher erhält, welche in der Kunst nicht nur augenblicklichen, unmittelbaren Genuß suchen, sondern welche zugleich mit Interesse der allmähligen Entwicklung der Kunst im Großen und Ganzen nachspähen, so daß ihnen jedes Steinchen, möchte es an sich betrachtet auch ziemlich reizlos erscheinen, weil ohne Farbe und Glanz, ja ohne scharf ausgeprägte Gestalt, von Werth und Wichtigkeit wird. Daß freilich selbst die Werke eines Bach (mit Ausnahme der erwähnten Kaste) fast allgemeiner Vergessenheit verfallen konnten, beweist nur, wie wenig der wahre Werth, der reinste und höchste Gehalt derselben von den Zeitgenossen selbst noch erkannt und empfunden wurde, wie wenig das allgemeine Kunstgefühl noch entwickelt war. Als gar die Kunst durch Haydn und Mozart, dann durch Beethoven wieder in eine neue Phase getreten war, als endlich, theils schon durch Beethoven, theils durch Schubert, Mendelssohn und Schumann, das poetische, und durch das Virtuosenthum das roh sinnliche, materielle Element überall das Uebergewicht erhielt, da blickte man auf die alte „Contrapunktik" wie auf ein gespenstisches Scheuen zurück, vor dessen dürren Gliederklappern das feiner gebildete Ohr und die reizbarer gewordenen Nerven scheu zurückbebten. Und auch der große,

göttliche Bach lebte in der Erinnerung der Nazion fast nur als der große, ja größte „Contrapunktist“ des 18. Jahrhunderts fort. Ein hochbegabter Künstler der Neuzeit, Mendelssohn, mußte, erst selbst angeregt durch Zelter, die Nazion rütteln, (und mit seinen Bemühungen vereinten sich vor allem die des verdienten Theoretikers A. B. Marx), um die Aufmerksamkeit der Nazion wieder für die unglaublichen Schätze zu gewinnen, welche sie gleichgültig und antheillos in ihrem eigenen Schoße modern ließ. Und hundert Jahre nach dem Tode des Meisters, der als der Stammvater der neuern Kunst zu verehren ist, dachte man erst daran, seine in alle Welt zerstreuten Werke zu sammeln und sie nun in einer durch alle Mittel heutiger typographischer Kunst geschmückten Ausgabe vor schmählichem Untergang zu sichern. Bei den vielfachen Bemühungen, welche jetzt auf den verschiedensten Wegen gemacht werden, den Genius Bach's der allgemeinen Erkenntniß näher zu bringen, läßt sich vielleicht hoffen und erwarten, daß dieß immer mehr gelingen werde.

Es war natürlich, daß, als man, ermüdet von dem Ueberreiz der neuesten Kunstmanier, mit Ernst begann, sich jenen großen Heroen des 18. Jahrhunderts wieder zuzuwenden, auch das Interesse für die ältere Kunst, deren Zustände und Beschaffenheit überhaupt erwachte. Demungeachtet würde es vielleicht schwer gelingen, auch für diese ältere, mehr oder minder exclusiv contrapunktische Kunst ein allgemeines und dauerndes Interesse zu erwecken. Derjenige, der seine Kräfte solchen Bemühungen widmen wollte, würde sich auch keineswegs das Verdienst jener Männer erwerben, welche im vorigen Jahrhundert die Erkenntniß der Kunst, Poesie und Litteratur des Alterthums (insbesondre des griechischen) zu erwecken und zu beleben sich mit so riesigem Kraftaufwande bestrebten: denn mit nichten ist ja jene große Periode der Contrapunktik in gleichem Sinne als eine Epoche classischer Kunstvollendung zu betrachten.

Aber daß sie ihre eigenthümliche Größe hatte, jene Contrapunktik, wer möchte es leugnen! Wollte man von ihr einen

absoluten Maßstab für die Kunst überhaupt entlehnen, dann müßte allerdings alle spätere Kunst (immer im Ganzen und Großen zu sprechen) schlechthin klein erscheinen. Und diese Größe lebt auch in den Werken unseres Meisters noch in der ungeschwächtesten Kraft fort, ja sie kommt eben in ihm erst, indem sie nur nicht mehr in dieser Einseitigkeit hervortritt, sondern mit andern Elementen verschmilzt, zur höchsten Vollendung.

Daß man sich aber gegen Einseitigkeit des Verstandes-Standpunktes, wie ihn in der Tonkunst die alte Contrapunktik repräsentirt, wehrt, darin ist man ja eben so sehr im Recht, als wenn man sich z. B. gegen den Standpunkt der absoluten Moral wehrt, wie ihn etwa in der praktischen Philosophie Kant zur Geltung bringen wollte.

Für die Auffassung des Laien aber gilt die Fuge so ziemlich heute noch für ein Product der gleichsam concentrirtesten, sublimirtesten Contrapunktik und so sieht man auch jetzt noch häufig genug das Werk, mit welchem sich die nachfolgenden Blätter eingehend beschäftigen werden, überwiegend für ein Product des combinirenden Verstandes an, und doch quillt in ihm überall (von einzelnen Stücken abgesehen, die lebendigste Fantasie, wie wir eben auszuführen versuchen wollen, und der Verstand zeigt sich nur, wie es in der Kunst sein soll (und freilich im höchsten Glanze), in der Anordnung und Gruppirung, Bindung und Verflechtung der einzelnen Theile. So schwierig es ist, solche Processe scharf zu charakterisiren, und trennend zu unterscheiden, so wüßten wir doch hierüber nichts Andres und Besseres zu sagen, als daß die Bildungsweise der ältern Contrapunktisten noch eine überwiegend mechanische war, während sie sich in Bach zuerst und im höchsten Sinne streng organisch entfaltet.

Wir sind nun zwar freilich nicht gewillt zu behaupten, daß der Geistesproceß in Bach und in der neuern Kunst überhaupt eine total und radical andre, verschiedene Natur angenommen habe, so wie wir auch recht wohl wissen, daß die Begriffe des Mechanischen und Organischen überhaupt überall keineswegs außerhalb

der Grenzlinie jedes Streites liegen. Wir kennen eben überall nur Erscheinungen und suchen die so auffallende Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit derselben irgendwie zum Behuf unsrer Auffassung und zur gegenseitigen Verständigung zu bezeichnen. Wir sagen: die Himmelskörper bewegen sich nach mechanischen, die Pflanze, das Thier, der Mensch entwickeln sich nach organischen Gesetzen. Es ist zu vermuthen, daß es in der Natur nur Eine Grundkraft gebe, die sich aber in für unsere Auffassung unendlich mannigfaltiger Weise äußere. Vielfach versucht ja auch neuere Naturwissenschaft, ja Philosophie, den Begriff des Organischen in jenen des Mechanischen überzuleiten und man versucht wohl, die Vorstellung zu bilden, daß, was wir organisch nennen, zuletzt nichts Andres sein möchte, als ein unendlich feiner und in seiner Complicazion uns unerkennbarer Mechanismus. Schwerlich aber werden wir, trotz dieser Unsicherheit des tiefsten, letzten Fundamentes, die Begriffe des Mechanischen und Organischen wie in der Naturwissenschaft, so sonst im Leben, in Philosophie und Kunst zur Zeit noch entbehren können. Und so sagen wir denn von der ältern, contrapunktischen Kunst in metaphorischer Bedeutung, und immer die Verhältnisse im großen Ganzen überschauend: sie verhalte sich zu der neuern, melodisch-harmonischen, wie Mechanismus zum Organismus, und in den Bach'schen Werken sehen wir diesen Umbildungsproceß sich in riesenhaftem Ringen wie nirgend sonst vollziehen, so daß seine gigantische Gestalt allerdings die Grenzscheide zweier ganz verschiedener Zeitalter der Kunst bezeichnet.

Zweiter Abschnitt.

Das „wohltemperirte Clavier" im Allgemeinen.

Historische Fragen.

Betrachten wir das Werk, welchem diese Blätter vor allem gewidmet sind, zunächst im Ganzen und Großen, so drängt sich uns zuerst die Frage nach der Zeit seiner Entstehung auf. Zwar ist diese Frage, Kunstwerken gegenüber — so lange man nemlich auf dem reinen Standpunkte der Kunstbetrachtung stehen bleibt — stets nur von untergeordnetem, secundärem, relativem, nicht von absolutem Interesse. Denn an sich kann ja ein Werk nichts dadurch an Werth weder verlieren noch gewinnen, es möchte nun dieser oder jener Lebensepoche seines Autors, ja dieser oder jener Zeitperiode, diesem oder jenem Autor überhaupt angehören. Möchte Homer zwei oder drei Jahrtausende vor der christlichen Aera gelebt haben, ja möchten die beiden großen Dichtwerke, über deren Ursprung so viel gestritten worden ist, ihn zum alleinigen Verfasser haben oder als Product Mehrerer anzusehen sein, an welchem gleichsam ein ganzes Zeitalter gearbeitet hätte, was thut dieß zum Genuß, zur Würdigung dieser Dichtwerke als solcher? Dagegen gewinnen alle diese Fragen ein um so höheres Interesse, sobald wir uns nicht begnügen, die einzelnen Kunstwerke als einzelne in sich abgeschlossene Erscheinungen zu betrachten, sondern sie zugleich als Glieder einer mehr oder minder in sich zusammenhängenden Kunstgeschichte ansehen, ja sogar aus ihnen Documente einerseits für die allgemeine Menschheitsentwicklung,

anderseits für die individuelle Entwicklung ihres Schöpfers gewinnen wollen: zu dem rein-künstlerischen Interesse gesellt sich nun das wissenschaftliche und philosophische, das historische und psychologische.

Zwar wissen wir bereits hinlänglich, wie vorsichtig man in der Entscheidung aller solchen Fragen sein muß, insbesondere wenn daraus Schlüsse gezogen werden sollen, aus welchen man gleichsam Gesetze zu gewinnen hofft, denen ein Volk oder ein einzelner Geist in seiner Entwicklung gefolgt wäre, obgleich das stille Walten solcher Gesetze überall unverkennbar hervorzutreten scheint und nur die Erkennbarkeit, die Anwendung derselben auf einzelne Fälle oft großen Schwierigkeiten unterliegt. Zunächst ist festzuhalten, daß solche Erkenntnisse oft noch viel sicherer und unbezweifelbarer aus *inneren*, als aus irgend welchen *äußeren* Daten, also aus Schlüssen a priori zu gewinnen sind. Wer würde es z. B. für möglich halten, daß jenes Individuum, welches in der Geschichte der Poesie unter dem Namen Shakespeare glänzt, auch schon im 13. oder 14. Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung gelebt und jene Werke, die wir von ihm besitzen, gedichtet haben könnte, auch wenn wir gar keine äußeren Daten hätten, welche uns darüber Gewißheit gäben? Oder wem würde es irgend denkbar scheinen, daß z. B. ein „Lear" oder „Hamlet" Shakespeare's erste dichterische Versuche gewesen sein sollten? Wer würde nicht erstaunen, wenn man ihm sagte, daß „Faust" eine Jugendarbeit Goethe's, dessen „Werther" dagegen ein Product seines späteren reifsten Mannesalters sei, daß es sich etwa eben so mit Schiller's „Wallenstein" und seinen „Räubern" verhalte, oder daß Beethoven jene Symphonie, welche in der Reihenfolge seiner symphonischen Schöpfungen als die neunte bezeichnet wird, in seiner Jugend, dagegen eine von jenen, welche in eben jener Reihenfolge als erste oder zweite stehen, in seinen späteren Lebensjahren geschrieben hätte? Wer würde nicht die bloße Möglichkeit solcher Annahmen, auch ohne irgend ein historisches Zeugniß aufzurufen, von vornherein mit apodiktischer

Zuversicht von sich weisen? So lassen sich solche Fragen gewissen einzelnen Kunstwerken gegenüber schon völlig a priori mit zweifelloser Sicherheit im Allgemeinen beantworten. Eben so lassen sich bei gewissen Künstlern und Dichtern, insbesondere solchen, denen es gegönnt war, eine längere Lebenszeit hindurch zu schaffen und zu wirken, ganze Gruppen von Werken unterscheiden, von welchen man a priori mit Zuversicht erkennt, daß die einen einer früheren, andere einer späteren Lebensperiode des Autors zuzuschreiben sein werden. Dieß letztere gilt jedoch schon nicht von allen Künstlern und Dichtern, auch nicht von allen jenen, welche wir unter irgend einem Gesichtspunkte als die „großen" anzusehen und zu preisen gewohnt sind, selbst nicht von allen jenen, von denen uns sehr zahlreiche Werke überliefert sind, deren Hervorbringung sich über einen für unsere Betrachtungsweise sehr ausgedehnten Zeitraum erstreckte.

Es gibt nemlich Künstler und Dichter (ja man wird wohl sagen dürfen, daß sie die Mehrzahl bilden), welche wir, wenn auch vielleicht nicht zu den größten in ihrem Kreise, so doch gewiß zu den bedeutenden zählen müssen, die gleichwohl in ihren Werken etwas Stazionäres zeigen, so daß es sehr schwer sein möchte, die Arbeiten ihrer Jugend (natürlich von dem Zeitpunkte einer gewissen Reife, namentlich in Bezug auf technische Fertigkeit, an gerechnet) von denen irgend einer späteren Altersstufe mit Sicherheit zu unterscheiden. Sie erreichen, durch Naturanlage und Verhältnisse (zuweilen selbst scheinbar widerwärtige) begünstigt und getrieben eine gewisse Stufe der Ausbildung, welche aber auch ihrem inneren Bedürfnisse völlig zu genügen scheint, indem wir sie auf ihr verharren und kaum mehr nach irgend einer Seite weiter über dieselbe hinausschreiten sehen. Solche Künstler scheinen in ihrer Weise gewissermaßen einem ähnlichen Entwicklungsgesetze zu folgen, wie die große Mehrzahl der Menschheit überhaupt, welche in der Sphäre der Cultur lebt. Auch diese strebt, insbesondere durch das ihr vor Augen stehende Beispiel angespornt, einem gewissen Bildungsgrade zu. In diesem

Streben verfolgt der Einzelne zugleich meist mit mehr oder minder Bewußtsein den Zweck, dadurch sein individuelles Wohlsein zu gründen und zu befördern. Bald erreicht er eine Stufe, ein Ziel, wodurch er sich in beiden Beziehungen leidlich oder völlig befriedigt fühlt, hier verharrt er, indem er es sich bequem macht und kein weiteres Bestreben zeigt, sich nach der Höhe oder Tiefe, sondern nur noch in die Breite auszudehnen und jedes spätere Werk ist jetzt gleichsam nur noch eine Variazion der früheren. Die Zahl solcher Künstler ist Legion und es finden sich darunter Namen, welche in der Kunstgeschichte einen vorzüglichen Klang haben.

Suchen wir nach Beispielen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, z. B. der Malerei, so werden solche nicht schwierig zu finden sein. Nur müssen wir sogleich bekennen, daß unsere Kenntnisse auf diesem Gebiete nicht ausreichen, um uns hier ein aus eigener Anschauung gewonnenes, auch nur einigermaßen competentes Urtheil anmaßen zu dürfen. Werden sich aber zwischen den späteren und früheren Werken z. B. eines van Dyck oder Rembrandt, ja selbst eines Rubens oder Tizian so beträchtliche und wesentliche, den Kern berührende Unterschiede finden lassen, wie man solche z. B. immer zwischen den späteren und früheren Werken Raphael's hervorzuheben pflegt, eines Künstlers, welcher, der Zeitdauer nach, doch nur eine sehr kurze Entwicklungsbahn durchlaufen hat? Es ist mir wenigstens nicht bekannt, daß man bei irgend einem andern Maler mit solcher allgemeinen Bestimmtheit und Entschiedenheit, mit solchem Gewicht immer drei Perioden unterschieden hätte, in welche man seine so überaus zahlreichen Werke schon nach inneren Merkmalen gruppirt. Und daß man gerade bei Raphael dieses Moment so häufig und mit so viel Vorliebe zu betonen pflegt, möchte doch wohl rein objectiv begründet sein, auch wenn man ganz davon absieht, daß eben kein Maler die allgemeine Aufmerksamkeit in so hohem Grade beschäftigt hat, wie Raphael, man also seine Werke der umfassendsten, allseitigsten und häu-

sigsten Betrachtung unterzogen hat, daher am allgemeinsten und in's Einzelne Eingehendsten mit ihnen vertraut ist. Denn anderseits bezweifeln wir natürlich auch nicht, daß sich kaum irgend ein Künstler finden wird, der nicht in seinen Werken, wenn man sie sorgfältig und mit Sachkenntniß untersuchte, auch im Laufe eines längeren Lebens immer irgend welche Fortschritte, respective auch Rückschritte, gewisse hervortretende Eigenthümlichkeiten, mit einem Worte also mehr oder minder sich markirende Entwicklungsphasen wahrnehmen lassen sollte, ein Maler z. B. in Bezug auf Colorit, Compositionstechnik u. dgl. m.

Doch wenden wir uns zu dem Gebiete, welches uns sowohl intensiv, wie extensiv ein vertrauteres ist, zu jenem der Tonkunst. Wie man auf dem Gebiete der Malerei Raphael's Werken gegenüber die Sonderung in drei Perioden gerne ausdrücklich hervorzuheben pflegt, so hat man auch kaum bei irgend einem andern Tondichter auf eine solche Scheidung von jeher ein so nachdrucksvolles Gewicht gelegt, als bei Beethoven, und, wie uns scheinen will, mit einigem Recht. Wir stellen Beethoven einen andern Künstler aus der Reihe der „Großen" gegenüber, der auch ganz unzweifelbar in diese Reihe gehört und dessen Werke sich noch über eine viel längere Lebensdauer ausbreiten, als jene Beethoven's, den wir aber gleichwohl diesem gegenüber schon zu denjenigen Künstlern zählen müßten, welche wir oben stazionäre nannten, nemlich Haydn. Zwar finden sich unter den uns erhaltenen Arbeiten Haydn's deren genug, über welche sich ebenfalls a priori mit Zuversicht entscheiden ließe, daß die einen einer früheren, insbesondere aber, daß andere einer späteren Lebensepoche des Meisters angehören müßten, denn so würde, um nur Ein Beispiel anzuführen, gewiß Jedermann a priori überzeugt sein, daß man in seinen beiden berühmten Oratorienwerken, wie auch in so manchen seiner hier nicht näher zu bezeichnenden Quartette und Symphonien keine sogenannten Jugendarbeiten vor sich hat. Aber die Fortschritte und Entwicklungen, die sich in Haydn's Arbeiten wahrnehmen und nach-

weisen lassen, sind weit mehr solche, welche sich auf die reichere und vollkommnere Ausbildung der künstlerischen Form, der Technik beziehen. Man wird indessen schwerlich zwei Werke des gleichwohl in seiner Art ganz unvergleichlichen, nie genug zu schätzenden Künstlers namhaft machen können, welche sich dem innersten Geiste nach, der sich in ihnen ausdrückt, dermaßen unterschieden, daß man sagen könnte, eine weite Kluft dehne sich zwischen ihnen aus, ja sie wären uns gleichsam aus ganz verschiedenen Regionen zugekommen, wie wir solches z. B. sagen dürfen von den fünf letzten Clavierſonaten Beethoven's gegenüber den drei ersten, ja den meisten der zwischen ihnen liegenden; von den drei großen Claviertrios in B-, Es- und D-dur neben den drei ersten; von den drei großen Quartetten Op. 59 neben den sechs ersten Op. 18 und auch wieder neben den „letzten"; von der achten und neunten Symphonie neben den beiden ersten oder auch neben der dritten und vierten; von dem fünften Clavierconcert in Es neben dem ersten in C u. s. w.! Ob es nun freilich jemals auf irgend einem Kunstgebiete einen Künstler gegeben hat, welcher in seinen Werken dem Forscher nicht nur vom rein künstlerischen, sondern insbesondere auch vom allgemein menschlichen, vom psychologischen und philosophischen Standpunkte aus einen so höchst merkwürdigen Entwicklungsgang von fundamentaler und phänomenaler Bedeutsamkeit erkennen ließe: dieß wäre eine Frage, welche wir uns wegen unzureichender Kenntniß nicht apodiktisch zu entscheiden getrauen, obwohl wir sehr geneigt wären, sie a priori verneinend zu beantworten, auch wenn unsere positiven, zuverlässigen Kenntnisse auf diesem Gebiete noch geringere wären, und wenigstens so weit getrauen wir uns dieselbe in der That apodiktisch zu entscheiden, als wir uns sicher fühlen, daß man uns keinen Künstler wird nennen können, dessen Bedeutsamkeit in dieser Beziehung noch über jene Beethoven's hinausreichte, weil solches überhaupt schlechterdings unmöglich ist, indem in Beethoven das Maß des dem Menschen und Künstler in den von uns hier gemeinten Beziehungen Erreichbaren erschöpft und er als der Re-

präsentant der vollkommensten Normalität der Entwicklung (die freilich als solche eigentlich empirisch anormal ist!) erscheint. Ob etwa auf dem Gebiet der bildenden Kunst Raphael oder Michel Angelo als ebenbürtige Rivalen Beethoven's in dieser (zunächst allgemein menschlichen) Beziehung angesehen werden könnten, wollen wir unserseits wenigstens unentschieden lassen: nur daß uns schon die Natur der bildenden Kunst und des Stoffes, von welchem sie abhängig bleibt, eine solche Entwicklung, wie wir sie hier im Auge haben (und in Beethoven verwirklicht finden), überhaupt nicht zuzulassen scheint. Wir wüßten unserseits nur aus der Reihe der Dichter-Genien Einen zu nennen, der in dieser Beziehung mit Beethoven vielleicht einigermaßen parallelisirt werden könnte, nemlich Shakespeare. Auf speciell musikalischem Gebiete aber hat er in dieser, insbesondere allgemein menschlichen Beziehung keinen ebenbürtigen Rivalen, auch nicht an dem so höchst erstaunlichen, ihm in manchem Betracht verwandten, ja ihn überragenden Meister, dessen Andenken diese Blätter gewidmet sind.

Nun ist aber zweitens bei allen derartigen Untersuchungen zu bedenken, daß alle höheren Entwicklungen, so wie der Natur, so auch des menschlichen Geistes, der ja nur ein Ausfluß derselben — der feinste, uns bekannte — ist, die niederen Stufen (in der Weise, wie wir eben höhere und niedere zu unterscheiden meinen) in sich einschließen, daher es gar wohl vorkommen kann und auch wirklich vorkömmt, daß Künstler in späteren Jahren Werke liefern, welche man leicht in einer früheren Epoche entstammt vermuthen könnte. Sie deuten gewissermaßen auf jene frühere Epoche zurück, so wie sich umgekehrt zuweilen unter den Jugendarbeiten der großen Meister solche finden, die in einzelnen Zügen schon die künftige Entwicklung andeuten. Bei Beethoven können wir, über die Chronologie seiner Werke im Ganzen auf das Genaueste unterrichtet, solche Rück- und Vordeutungen bestimmter Entwicklungsepochen leicht betrachten, trotzdem, daß kaum irgend ein anderer Künstler im Ganzen und Großen einen

so stetigen, consequenten Entwicklungsgang wahrnehmen läßt, als eben er. So deutet z. B. die sonate pathétique Op. 13 schon auf die spätere sonata appassionata Op. 57 hin und so würde man z. B. die kleine Claviersonate in G dur Op. 75 unschwer in eine viel frühere Periode zurückdatiren mögen; ja, wenn man uns auf Grundlage irgend einer neueren oder neuesten Forschung versicherte, seine Pastoral-Symphonie sei vor der sinfonia eroica geschrieben worden, so würden wir aus innern Gründen kaum Ursache finden, darüber besonders zu erstaunen, während wir uns eher einreden ließen, unter dem Aequator sei der kälteste und nächst dem Nordpol der heißeste Erdstrich zu suchen, als wir eine etwaige gleiche Versicherung von der neunten Symphonie annehmen würden.

Wir sind zu diesen Betrachtungen durch die Frage geführt worden, in welche Lebensepoche Bach's wohl dieses mit dem Namen des „wohltemperirten Claviers" bezeichnete Collectivwerk (zunächst aus *inneren* Gründen) zu setzen sein möchte und in welche etwa speciell der erste Theil desselben, in welche der zweite. Zunächst würde jeder Sachverständige a priori auf das Zweifellosesteste überzeugt sein, daß diese Arbeiten, die des ersten Theiles ebensowohl wie jene des zweiten, keineswegs etwa der frühesten Lebens- und Künstlerepoche des Meisters angehören können, denn sie zeigen fast durchaus, in einer der schwierigsten Formen, die höchste Vollendung. Eben so würde man auch kaum einen Zweifel darüber hegen können, daß die Arbeiten des zweiten Theiles wirklich jenen des ersten chronologisch nachgefolgt sind, denn jene zeigen *im Ganzen* bei weitem reicher und kunstvoller entwickelte Formen, als diese. Wir sagen: im Ganzen, denn im Einzelnen finden sich unter den Arbeiten des zweiten Theiles gar manche, die, in Beziehung auf kunstvolle Technik oder auf Erfindung, anderen des ersten Theiles bei weitem nachstehen, wie z. B. die 2. Fuge in C moll oder die 15. in G dur, welche sich mit den Fugen derselben Tonart im ersten Theile an Kunstwerth nicht messen können, wie auch die beiden Fugen in Cis- und

in Bmoll des ersten Theiles Compositionen von solcher erstaunlichen Kunstvollendung sind, daß sie Bach selbst später nicht mehr überbieten konnte.

Weiterhin läßt sich a priori wenigstens mit größter Wahrscheinlichkeit vermuthen, daß Bach diese gewissermaßen systematisch geordneten Compositionen schwerlich in Einer Folge niedergeschrieben haben wird, so nemlich, daß ihn etwa innerhalb eines gewissen Zeitraumes nichts Anderes beschäftigt hätte, als eben diese Arbeiten; sondern man ist von vornherein geneigt zu vermuthen, daß sich dieselben über eine längere Lebensperiode des Meisters erstreckt haben werden, innerhalb deren er seine Thätigkeit auch so manchen anderen Werken zugewendet haben wird, insbesondere solchen, zu welchen er durch seine äußere Berufsstellung schon beinahe pflichtmäßig genöthigt war, wie den kirchlich-religiösen. Muthmaßlich werden auch die mancherlei, ja vielen Varianten, welche man von den einzelnen Stücken dieses Werkes besitzt, nicht in unmittelbarer Folge, sondern nach und nach entstanden sein. Wir stellen uns eben vor, daß ihn dasselbe als eines seiner Hauptwerke sein ganzes Leben hindurch begleitet haben mag und er immer zeitweilig wieder hie und da daran besserte und feilte.

Was wir über all diese Dinge auf Grundlage historischer Daten wissen, ist wenig. Mit Sicherheit scheint nur angenommen werden zu können, daß die Compositionen des ersten Theiles in der That in eine frühere Lebensepoche des Meisters fallen, die des zweiten aber erst jener späteren Lebensepoche angehören, da er bereits in Leipzig seinen bleibenden Aufenthalt genommen hatte.*

Zwei Cyklen!

Außer dieser Frage nach der Entstehungs-Zeit und -Weise drängt sich auch zunächst noch eine andere auf: wie nemlich der Meister wohl dazu gekommen sei, zwei solche Werke zu componiren und, nachdem er bereits einen das gesammte Tongebiet

* Mit diesen Annahmen und Schlüssen steht auch in Uebereinstimmung, was Bitter in seiner Biographie Bach's über diesen Punkt berichtet.

durchschreitenden Cyklus von 24 Fugen und Präludien ausgearbeitet hatte, noch einen zweiten gleichartigen zu unternehmen? Die einfachste, nächstliegende Antwort auf diese Frage wird wohl auch die richtige sein. Nichts Anderes wird ihn dazu getrieben haben, als die Lust an der Sache. Er wird wohl gefühlt haben, daß er sein künstlerisches Vermögen auch in dieser Form noch lange nicht erschöpft hatte. Da er in seinen Fugen-Arbeiten keineswegs einem bestimmten, etwa ein für allemal feststehenden Schema folgte (so wenig als Beethoven in seinen Sonaten und Symphonieen), so wird es ihn gereizt haben, immer neue Formen und Typen zu erfinden und so gleichsam zu zeigen, welcher unendlichen Variazionen dieses Ideal, einer gewissen Gleichheit oder doch Ähnlichkeit des Grundrisses ungeachtet, fähig sei. Er konnte in keiner einzelnen Fuge sein ganzes (ihm gleichsam vorschwebendes) Ideal, gewissermaßen das Ideal der Gattung als solches verwirklicht finden und so strebte er, durch unwiderstehlichen Kunstinstinct getrieben, unabläßig, es in immer neuen Typen auszuprägen. Zu der unendlichen Lust an der Sache, hervorgehend aus einem völlig unbegrenzten Vermögen, wird sich auch noch ein gewisser Ehrgeiz gesellt haben, der Welt dieses Vermögen zu offenbaren. Doch werden Motive der letzteren Art bei *diesem* Künstler mehr als bei irgend einem anderen nur immer als sehr accessorisch zu betrachten sein und es bedarf zur Erklärung seines wahrhaft gigantischen Schaffens im Grunde keines anderen, als seine unendliche Schaffenslust, sein grenzenloses Vermögen und jene ächteste, ihn ganz besonders charakterisirende Künstler-Eigenschaft, daß er sich nie genug zu thun vermochte. So hat er *zwei* Fugen-Cyklen componirt, — da ein solches Unternehmen auch nur einmal durchgeführt schon gigantisch heißen konnte — wie er sich auch nicht an Einem Passions-Oratorium genügen ließ, sondern den im Wesentlichen doch ziemlich gleichen, oder doch höchst ähnlichen Text dreimal, ja einigen, jedoch angezweifelten Documenten zu Folge sogar fünfmal componirte. Dabei charakterisirt die eiserne Energie jenes

Mannes und Künstlers seine Verfahrungsweise in diesem Fugenwerke ganz besonders. Denn schon der bloße Gedanke, ein Fugenwerk zu componiren, in dem man, mit C dur beginnend, alle Dur- und Mollstufen unseres Tonsystems zu durchwandern gedenkt, frappirt durch seine Originalität und imponirt durch seine Großartigkeit, wenigstens dann, wenn man sieht, wie dieser Gedanke auch mit den entsprechenden Kräften durchgeführt wird: kaum irgend ein anderer Tonsetzer würde gewagt haben, einen solchen Plan zu fassen und ganz gewiß würde kein anderer die Kraft besessen haben, einen solchen Plan nicht nur ein- sondern sogar zweimal *in solcher Weise* durchzuführen, wie eben unser Meister. Die Omnipotenz seines Vermögens entsprach eben der Omnipotenz seines Willens, und wenn Goethe den Dichtern einmal zuruft: „Gebt Ihr Euch für Poeten, so commandirt die Poesie“: so war unser Meister eben ein solcher Commandeur und zwar einer, der über sein Heer — das Heer der Töne — mit der unbedingtesten, souveränsten Gewalt verfügte.

Die musikalische Litteratur besitzt überhaupt unseres Wissens nur noch zwei ähnliche Werke. Das eine rührt von Sebastian Bach selbst her und gehört seinem späteren Alter an: es ist die „Kunst der Fuge“. In diesem, eigentlich nach einem noch kühneren Plane entworfenen Werke versuchte Bach das ganze contrapunktische Vermögen überhaupt zu entfalten, indem er, wie bekannt, ein einziges, natürlich höchst einfaches (jedoch nach und nach mehr und minder umgestaltetes) Thema allen erdenklichen contrapunktischen Behandlungen unterwarf, indem er es in 17 Fugen (über der Ausarbeitung, respective dem eigenen Stiche der letzteren erblindete er bekanntlich) und einigen Canons durchführte. Gleichwohl läßt sich dieser spätere Compositions-Cyklus mit jenen beiden früheren nur sehr entfernt parallelisiren. Denn die „Kunst der Fuge“ ist offenbar als ein Werk von halb und halb abstract-doctrinärer Tendenz anzusehen, welche man in dieser Weise jenen beiden früheren Cyklen keineswegs zuschreiben kann. Daß ein Autor von der unerschöpflichen Erfindungsgabe, dem

Die Kunst der Fuge.

unermeßlichen Kunstvermögen überhaupt und der unbegrenzten Formengewandtheit insbesondere, wie sie Sebastian Bach besaß, überhaupt ganze Suiten von Fugen schrieb, darin läge ja an sich — abgesehen von der unendlichen Kunst der Ausführung — nichts so Erstaunliches; das Ueberraschende der Sache liegt vielmehr (ihm gegenüber) nur darin, daß wir in der Durchführung dieses Unternehmens einen so bestimmt vorgezeichneten Plan gewahren. Es ist nur das streng Systematische in der Sache, welches auffällt, weil es auf einen entschiedenen Willensvorsatz hindeutet, der denn freilich in diesem Falle auch von der entsprechenden Kraft getragen war. Möglich zwar, daß ein Paar weniger bedeutende, (relativ) minder gelungene Fugen, als welche man einige in jenem Werke — jedoch nur sehr wenige — bezeichnen könnte, ohne diesen systematischen Zwang uncomponirt geblieben wären. Doch was will das in der Fülle so unendlichen Reichthums sagen und bedeuten. Im Ganzen und Großen merkt man es diesem Werke doch, wie im Einzelnen, in jedem Zuge an, daß es nur aus unendlicher Schaffenslust hervorgegangen sei — denn mit Flammenschrift verkündet es dieß dem Sehenden und Empfänglichen — und daß jede etwaige „Tendenz", welche den Autor sonst noch etwa dabei geleitet haben möchte, nur höchstens als eine sehr beiläufige, accessorische angenommen werden könnte. Dagegen fühlt man der „Kunst der Fuge" gegenüber von vornherein, daß sich die Sache hier gerade umgekehrt verhalte. Man kann nicht zweifelhaft sein, daß der ganz abstracte, doctrinäre Gedanke, zu zeigen, was sich aus einem Thema durch contrapunktische Combinazion, durch rhythmische und melodisch-harmonische Variazion alles „machen" lasse, hier den Leitfaden abgegeben hat. Dem zu Folge gewahren wir auch in jenen früheren Compositionscyklen bei weitem überwiegend überall das reichste, innerlichste, blühendste Leben walten, so weit und in der Art, als es die Strenge der Form überhaupt zuläßt, und nur selten und ausnahmsweise tritt das ausdrückliche Bestreben, durch künstliche, schwierige und gehäufte contrapunktische Combinazionen

zu glänzen, in den Vordergrund. In der „Kunst der Fuge" ist dieß, wie gesagt, alles anders und so ziemlich entgegengesetzt. Dort behandelt Bach meist Themen, in sich schon voll Reiz und „Gehalt". Hier dagegen macht er sich mit einem an sich ziemlich reiz- und gehaltlosen, ziemlich magern, dürftigen Thema — wie sich natürlich auch nur ein solches zu seinem Unternehmen eignen konnte — in endloser Weise zu schaffen. Wie abstract, wie doctrinär nur der bloße Vorsatz, an einem solchen Thema alle erdenklichen Künste des Contrapunktes, alle nur irgend möglichen rhythmischen und harmonischen Combinazionen gleichsam zur Schau auszustellen, Andern zur Erbauung und Belehrung! Es ist, als wenn ein Maler Figuren nach einer Gliederpuppe zeichnete, die er nach und nach in alle erdenklichen Lagen und Stellungen bringt. Alles Gewicht liegt also hier ausdrücklich, mit Absicht und von vornherein auf der Entfaltung solchen contrapunktischen und combinatorischen Prunkes. Während sich also dort aller technische Aufwand in den bei weitem meisten Fällen fast wie ein sich von selbst ergebendes, unabsichtliches, aus dem gegebenen Keim gleichsam von selbst entwickelndes Resultat ausnimmt: ist er hier von vornherein Zweck und Ziel der Arbeit selbst. Dort producirte Bach vor allem aus ureigenstem Trieb zunächst für sich selbst, hier arbeitet er von vornherein mit der bestimmten Absicht, erstlich seine erworbene (unbegrenzte) Meisterschaft zu zeigen und dann Anderen durch seine Arbeit nützlich zu werden. Und vielleicht ist es auch vornemlich daher zu erklären, daß Bach bei diesem Werke darauf verfiel, dasselbe mit unendlichem Müh- und Zeitaufwand selbst durch den Stich zu vervielfältigen und dadurch vor dem (Manuscripte stets doppelt bedrohenden) Untergang zu sichern, während ihm solches bei jenem früheren Doppelwerke nicht in den Sinn gekommen zu sein scheint. In diesem, dem „wohltemperirten Clavier", tritt daher das Abstracte, das Formelle contrapunktischer Hyperkünstlichkeit nur ausnahmsweise hervor. Nun würde derjenige zwar irren, der, mit der „Kunst der Fuge" noch unbekannt, in diesem Werke lediglich

ein Product contrapunktischer „Gelehrsamkeit“ (um dieses hier eigentlich kaum anwendbare, jedoch oft in Anspruch genommene Wort zu gebrauchen), trockener Scholastik ohne alles „innere Leben“ vermuthen möchte. Dazu war Bach ein zu großer, ächter, reiner Künstler von einer zu übersprudelnden, auch bis an sein Ende nicht versiegenden Productivität, als daß er ganz und gar in dieses äußerste Extrem hätte verfallen können. Vielmehr finden sich auch in diesem, obwohl tendenziösen Werke noch viele wahrhaft schöne, von lebendigstem Geist durchdrungene, von ächt künstlerischer Empfindung beseelte Parthieen. Indessen steht keineswegs zu läugnen, daß Bach, je weiter er in diesem Werke zu immer künstlicheren Combinazionen fortschritt, auch immer mehr (wie ja auch kaum anders möglich und denkbar) der Herrschaft des rein Abstracten und Formellen verfiel, so daß wir in den späteren Stücken desselben, den letzten Fugen und insbesondere den Canons, endlich Musik erhalten, die in Wahrheit keine Musik mehr ist, sondern völlig in's Barbarische, Abstruse und zu einer Art contrapunktischer Katzenmusik ausartet.

Klengel's 48 Fugen und Canons.

In neuerer Zeit ist dann von einem sonst durch anderweitige Werke wenig bekannten Autor der Versuch gemacht worden, dem „wohltemperirten Clavier“ (um, der Kürze wegen, diesen Namen beizubehalten), welches bis dahin in jeder Beziehung als ein Unicum der musikalischen Litteratur angesehen werden konnte, ein Duplikat an die Seite zu stellen: wir meinen Klengel's, in engeren musikalischen Kreisen (wenigstens dem Rufe nach) wohl bekannte 48 Fugen und Canons. Der Versuch ist freilich, wie wir unserseits unverhohlen aussprechen müssen, und mit dem Maßstabe gemessen, welchen wir als den einzig richtigen anzuerkennen vermögen, kläglich genug ausgefallen: er bietet weit mehr Interesse von psychologischer als von musikalischer Seite her, denn in letzterer Beziehung kann man fast nur ein negatives Interesse an ihm nehmen. Uns erscheint er nur als ein Beitrag zur Geschichte menschlicher Eitelkeit und ihr Ziel verfehlender Ruhmbegierde bemerkenswerth. Man sollte meinen, ein Werk,

wie das Bach'sche müßte jeden, auch den kühnsten, verwegensten und reichstbegabten Tondichter vor dem leisesten Gedanken einer Nachahmung zurückbeben machen. Man sollte meinen, daß, wer immer diesen Wunderbau in seiner innern Schönheit und Bedeutung auch nur einigermaßen erkannt hätte, den bloßen Gedanken, einen zweiten solchen Bau aufführen zu wollen, bei seinem ersten Auftauchen als einen thörichten, eitlen, ja kindischen verwerfen müßte! Und man kann sicher überzeugt sein, daß, wenn Jemand den beiden hervorragendsten, reichstbegabten Koryphäen der neuern Tonkunst: Mendelssohn oder Schumann, welche wol auch gelegentlich und im Vorbeigehen das Gebiet der Fuge in speciellen Werken zu betreten sich nicht scheuten, den Vorschlag zu einem ähnlichen Unternehmen gemacht haben würde, der Eine wie der Andere den Aufforderer, ohne sich zu bedenken, mit der Antwort abgefertigt haben würde: „Sind Sie des Teufels, Herr? Glauben Sie, daß ein solches Werk da ist, um nachgeahmt zu werden? Wer könnte einen so tollkühnen, lächerlich vermessenen, ja halb wahnsinnigen Gedanken auch nur im Traume fassen wollen?" So ungefähr möchten wol zweifelsohne jene Beide gesprochen haben und wir bemerken noch weiter: wer von all denjenigen nun, die so unvergleichbar geringere schöpferische Kraft besaßen, als etwa jene Beiden, hätte nicht von vornherein von der Erkenntniß durchdrungen sein müssen, daß er sich mit einem solchen Unternehmen kein anderes Schicksal bereiten würde, als — von Apollo mit ein Paar Midas-Ohren belohnt zu werden! War es dem Autor jener 48 Fugen und Canons bis dahin nicht gelungen, mit anderen, sehr verschieden gearteten Arbeiten die Aufmerksamkeit zu erwecken, vermochte sich auch sonst keine an seinen Namen geknüpfte in dem Andenken der Nachwelt zu erhalten, so hat er sich durch jenes Unternehmen freilich wohl ein gewisses Andenken gestiftet, aber ein solches, nach welchem er keineswegs Ursache gehabt haben würde, zu geizen. Denn daß jenes Werk nur zu harmloser Selbstbelustigung, zu privativer Stilübung geschrieben worden, daß es viel-

mehr nicht wirklich damit auf eine Art von Rivalisiren mit dem großen Meister des 18. Jahrhunderts abgesehen gewesen sei: das möge sich und uns Niemand einreden wollen. Die ganze äußere Form verkündet es nur zu laut und freilich bis zur Lächerlichkeit! Ja nicht nur rivalisiren wollte der Autor der 48 Fugen und Canons mit dem alten Meister, er wollte ihn offenbar noch überbieten! Denn nicht nur begnügte auch er sich nicht mit Einer Serie von 24 Fugen — es würde zu bloßem Privatvergnügen, zu bloßer Stilübung auch schon genug und den Tonkreis in einer Reihe streng geformter, correkter und nur nicht völlig erfindungs-, geschmacks- und geistloser Musikstücke Einmal durchlaufen zu haben, immerhin ehrenvoll gewesen sein: aber nein, der nachgeborne Jünger des 19. Jahrhunderts mußte es nicht nur dem Meister aller Meister (auf seinem Specialgebiete) gleichthun; er mußte nicht nur, um nicht hinter ihm zurückzubleiben, um zu zeigen; daß er nicht weniger vermöge, nachdem er die Rennbahn Einmal — unter welcher Mühsal! — durchlaufen, gleich ihm, den Lauf nochmals beginnen: sondern er mußte, wie gesagt, den Meister noch zu überbieten trachten, da ihn bloß erreichen zu wollen, offenbar für seinen Kraftüberschuß zu wenig gewesen wäre. Denn während Bach seinen 48 Fugen häufig genug ganz einfache, sogar rein homophon gebildete Präludien vorangehen läßt, leitet der Autor des 19. Jahrhunderts jede seiner Fugen mit — einem schwer gerüsteten Canon, also eine sehr künstliche, etwas schwierig zu erfassende Form, für welche vorher in gleichsam spielender Weise die Aufmerksamkeit erweckt werden soll, mit einer noch künstlicheren, die Vorstellungskraft noch leichter ermüdenden Form ein! Canone a la prima, seconda, terza, quarta u. s. w.! Und dann sehe man — wir meinen, nur zum Scherz oder zu belehrender Aufklärung, und nur in Bezug auf äußere Structur — die Bach'schen Fugen neben denen Klengel's! Wie selten macht Bach von den „höheren" contrapunktischen „Künsten", als der Umkehrung, der Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas,

Gebrauch! Und wie wimmelt es bei Klengel von diesen Lieblingsfiguren einer alterthümelnden (oder vielmehr „mittelalterthümelnden") Scholastik! Wie leicht geschürzt, wie beflügelt, wie tändelnd, spielend und scherzend sind so viele der Bach'schen „Fugen", während unser moderner Autor stets und immer mit gleich gravitätischem Ernst auftritt, immer mit gleicher Mühsal seine contrapunktische Zentnerlast einherschleppt! Leicht erklärlich! Dort arbeitet die Natur, welche (als solche unbewußt) kein anderes Ziel verfolgt, als sich selbst zu genügen: hier aber menschlicher Ehrgeiz, der es, wie Wagner in der künstlichen Erzeugung des homunculus, der Natur nachmachen will! Dort die Leichtigkeit des Genies, welches die kühnsten, schwersten Herkules-Thaten wie im Spiele, jedenfalls nur selten mit sichtbarer Anstrengung vollbringt: hier lauter „ernstes Streben"! Dort quillt alles, wie in dem complizirtesten Werke der „Natur", wie von selbst aus einem gegebenen Keime hervor; bald geräth es mehr, bald weniger künstlich, bald verschlingen sich die Linien mehr, bald minder, je nachdem es der Stoff mit sich bringt: hier merkt man es stets, wie der Autor von vornherein den Vorsatz gefaßt hat, etwas recht „Gediegenes" zu leisten! Aber eines paßt nicht zum andern, alles könnte auch eine beliebig andere Gestalt haben, das Ganze wirkt nicht oder wirkt doch in nichts weniger als erfreulicher und erquicklicher Weise! Denn ein wahres Marthyrium hat derjenige zu bestehen, welcher diese mühsam hervorgequälten Fugen und Canons durchzulesen oder gar durchzuspielen unternimmt! Das ist bald trocken, zäh und ledern, wie eben geistunerfüllte, innerlich hohle, leere Contrapunktik jederzeit, von der äußersten Reizlosigkeit und in jeder Beziehung schrecklich zu hören: dann wieder schlägt dieser trockene Ton in einen völlig modernen „eleganten" um und wird zu reinem Geklingel, Phrasen verarbeitend und verwebend, welche von dem dieser Kunstform allein angemessenen Stile so weit als möglich abweichen, wie sie sich leider auch in den Mendelssohn'schen Fugen finden, hier aber doch (meist) mit einigem Geschmack

erfunden, dort dagegen meist zugleich im höchsten Grade geschmacklos sind!

Wir würden uns wahrlich bei diesem eigentlich nur komischen modernen Seitenstück zu dem Bach'schen erstaunlichen Meisterwerke, neben welchem es sich nur wie dessen Caricatur ausnimmt, nicht so lange aufgehalten haben, wenn das Factum nicht seine sehr belehrende Seite hätte. Was geht nemlich aus demselben hervor? Für uns ohne daß wir Anderen die gleiche Schlußfolge aufzwingen wollen und können, unwidersprechlich nichts Anderes, als daß der Nachahmer die wahre Bedeutung und innere Schönheit des Vorbildes, welchem er nacheiferte, gar nicht erkannt haben konnte, sondern, wie so viele andere, gleich ihm, die bloße Schaale, das Gerippe für den Kern und das Wesen der Sache nahm! Denn sonst hätte er den ungeheueren Abstand seiner Arbeit von jener des alten Meisters erkennen und schon bei dem zweiten Stücke von dem hoffnungslosen Versuche, etwas Ähnliches (oder gar noch „Größeres", „Gewaltigeres") aufzustellen denn diese Hoffnung muß seiner Einbildung vorgeschwebt haben) abgestanden haben. Er hatte sich vorher vielfach mit Arbeiten von „leichterem" Gewicht und Gepräge versucht: es wollte nicht recht damit gelingen, und nun „warf" er sich denn mit aller Macht auf ein Gebiet, wo er meinen mochte, mit bloßem Fleiß, Ernst und Streben schon etwas recht Tüchtiges, ja Großes leisten zu können, aber leider ist auf diesem Gebiete ohne Phantasie und Geist, ohne specielles Kunsttalent, ohne Tonsinn, ohne Erfindungsgabe und bildnerische Kraft so wenig, ja weniger noch etwas Erfreuliches auszurichten, als auf irgend einem andern! Und alle diese Gaben fehlen dem sonst vielleicht sehr schätzbaren, jedenfalls mit einem an sich erstaunlichen Fleiße, einer kaum begreiflichen Ausdauer seiner Chimäre nachstrebenden Manne! Da ihm das Kleinere und Kleinste nicht in erwünschter Weise gelingen wollte, glaubte er es mit dem Größeren und Größten vielleicht mit besserem Erfolge versuchen zu können! Wovor sich alle wahrhaft, mehr oder minder Talent-

begabten wohl in Acht nahmen, daran wagte sich der Talentlose! Er meinte mit seinem „heißen Bemühen" etwas recht Kunstvolles hervorzubringen, brachte aber natürlich nur etwas durchaus Geschraubtes, Gespreiztes, auf Stelzen Gehendes hervor! Und in Betrachtung eines solchen Schauspiels liegt allemal etwas Belehrendes! Wir stellen uns gerne vor: wie Bach, wenn wir uns ihn in voller Majestät im Olympe thronend oder in Schattenhülle in den Elysäischen Gefilden ruhend denken, gelächelt haben würde, wenn ihm ein Bote aus unseren terrestrischen Gefilden ein Exemplar jenes Werkes hätte überbringen können. Aber freilich denken wir auch hierbei mehr an den jüngeren Bach, der in der Zeit der höchsten, erfülltesten geistigen Spannkraft Werke dichtete, wie eben das „wohltemperirte Clavier", als an den alten Bach, der (wie auch den mächtigsten Genius im hohen Alter einige Verdunkelung zu beschleichen pflegt) die „Kunst der Fuge" schrieb, in welcher er selbst den Uebergang aus dem Gebiete der reinen Kunst in jenes der Künstelei machte. Und wir verhehlen nicht, daß wir vor der gesammten Contrapunktik, wenn sie in solchem Gewande auftritt, einen nur sehr bedingten Respect hegen, daß wir vielmehr das einfachste Lied, wenn wahrhaft empfunden, ja das „leichteste" Tanzstück, wenn von lebendigem Odem beseelt, bei weitem vorziehen. Denn ein Kunstwerk darf ein für allemal kein Rechenexempel sein; zwar beruhen die Hervorbringungen der Kunst gar wohl, insbesondere jene der Tonkunst, gleich denen der Natur auf Zahl und Maß, aber den lebendigen Producten merkt man das nicht schon von außen an, weil die Natur, und eben so die ächte Kunst, das Gerippe und Skelett überall mit lebendigem Fleisch umgibt und durch dasselbe verhüllt.

Das wohltemperirte Clavier ein Unikum.

Wir haben also gesehen, daß das „wohltemperirte Clavier", der Rivalen ungeachtet, die man ihm allenfalls an die Seite stellen könnte, doch in Wahrheit ein Unikum in der musikalischen Litteratur ist und bleibt.

Verhältniß des 1. zum 2. Theil.

Wie sich die historische Frage, in welche Lebensperiode des

Meisters dieses Werk zu setzen sein möchte, schon aus inneren Gründen wenigstens dahin entscheiden ließ, daß es gewiß, der erste Theil so wenig, als der zweite, kein Werk seiner früheren Jugend sein könne (es ist uns ein Wort des Meisters aufbewahrt, welchem zu Folge er selbst alles für unreif erklärte, was er vor seinem 30. Lebensjahre geschrieben): so ließe sich auch die Frage, ob wirklich der zweite Theil auch später componirt sei, als der erste, wenigstens im Ganzen schon a priori mit ziemlicher Sicherheit entscheiden. Doch ehe wir hierüber: ob, in wie fern und wodurch sich die Arbeiten des 2. Theiles wol wesentlich von jenen des 1. unterscheiden, eine kurze und entscheidende Untersuchung anstellen, müssen wir erst die Frage zu beantworten suchen, wie denn Bach in diesem Werke das Wesen der Fuge aufgefaßt, wie er diese Kunstform überhaupt behandelt hat.

Wie behandelt Bach die Form der Fuge?

Zunächst ist hier zu bemerken, daß diese Frage, so im Allgemeinen gestellt, sich überhaupt sehr schwer beantworten läßt, fast so schwierig, als wenn Jemand früge, wie Beethoven die „Form" der Sonate und der Symphonie, oder wie Schubert die „Form" des Liedes „behandelt" habe. Man würde Beethoven gegenüber sogleich darauf hinweisen, daß wir von ihm Sonaten besitzen, wie z. B. die ersten drei, dann die sonate pathétique, die sonata appassionata, die Sonate in C dur Op. 53, die Sonate in G dur Op. 75, die sonate caractéristique, die fünf letzten Sonaten, unter welchen besonders die in B dur speciell bemerkenswerth, und Symphonieen, wie die 1., die 3., die 8. und 9. (um nur diese zu nennen), und daß alle diese Werke, ob sie gleich sämmtlich „Sonaten" und „Symphonieen" heißen, doch in ihrer äußern Form so sehr von einander abweichen, daß sich aus ihnen sehr schwer Sätze ableiten ließen, aus denen in abstracto zu erhärten wäre, wie Beethoven die „Form" der Sonate oder Symphonie überhaupt „behandelt" habe.

Naturformen.

Es ist mit diesen „Formen" nemlich überhaupt eine eigene Sache und wir müssen hier abermals, wie im Verlaufe dieser

Arbeit öfters, an die Erkenntnisse anknüpfen, welche uns die neuere Naturforschung über die „Formen" der Natur geliefert hat. Wir unterscheiden nemlich auch unter den Naturkörpern gewisse Daseinsweisen, Typen und Formen, nach welchen wir dieselben für unsere Erkenntniß zu sondern, ja sogar wissenschaftlich zu „classifiziren" suchen. Wir wissen indessen jetzt bereits besser, sicherer und umfassender, als man es früher wußte, wie sich solche Daseinsweisen, Typen und Formen zwar im Allgemeinen und nach zum Theil subjectiven Principien gar wohl unterscheiden lassen, zugleich aber auch, daß diese Formen in strenger Sonderung in der Natur eigentlich gar nicht existiren. Wir sprechen von anorganischen und organischen Naturkörpern, wir unterscheiden die Daseinsweisen des Minerals, der Pflanze, des Thieres und so weiter in's Einzelne, z. B. wieder jene des Fisches, des Vogels und des Säugethieres. Aber wir wissen auch, daß diese Formen in oft unmerklichen und stetigen Uebergängen sich gleichsam in einander verwandeln, daß also keine eigentliche Grenze zu finden ist, an welcher sie sich strenge von einander sondern würden, daß wir kaum ein einziges, zumal *inneres* Merkmal anzugeben wissen, welches *all* den Naturkörpern, die wir in die eine oder andere „Classe" stellen, *ausnahmslos* zukäme. Man hatte bisher geglaubt, wenigstens die Begriffe des „Anorganischen" und „Organischen" in vollster wissenschaftlicher Strenge, nach den exactesten Principien unterscheiden zu können, wir wissen aber jetzt, daß es selbst in diesen Hauptreichen, in welche wir die uns bekannten, unserer Forschung zugänglichen Naturkörper trennen, Grenzgebiete gibt, auf welchen sie sich so nahe berühren, so in einander verschwimmen, daß kaum eine Marke festzustellen ist, so daß man schlechthin sagen könnte, hier sei das absolute Ende des anorganischen und hier der absolute Anfang des organischen Reiches zu finden.

Kunstformen.

Ganz so aber, wie im Reiche der „Natur", ist es auch im Reiche der Kunst und läßt sich bei den wahren, ächten Meistern der Kunst dieselbe Verfahrungsweise beobachten, wie sie sich in

den Productionen der Natur unsrer Forschung immer mehr geoffenbaret hat: sie schaffen nemlich nicht nach Begriffen und Systemen, welche ein für allemal feststänben, und wenn sich auch gewisse allgemeinste Principien feststellen lassen, welche sie in Ausarbeitung verschiedener, nemlich verschiedenartigen Gattungssphären angehörender Kunstwerke innehalten, so erscheint deren Anwendung in einzelnen Fällen immer mehr oder minder problematisch.

Wir meinen dieß so. Was wir „Kunstformen" nennen, sind gewisse, durch das Material jeder Kunst bedingte Erscheinungsweisen ihres Stoffes, welche sich historisch zu dieser oder jener Besonderheit ausgebildet haben. Was nun zunächst die Musik angeht, so unterscheiden wir z. B. als solche Hauptformen der Instrumentalmusik: Fugen und Canons, Suiten und Sonaten, welcher letzteren Form der Wesenheit nach auch die Symphonie angehört. Nun ist zunächst festzuhalten, daß die Begriffe, welche man sich von diesen Formen gebildet hat und die man wol auch in Lehrbüchern definirt und construirt findet, schlechterdings nur von den Erscheinungen, welche uns die Kunstgeschichte vor Augen stellt, abstrahirt sind, indem nemlich der Ausdruck „Fuge" oder „Symphonie" so wenig, wie ein Ding (ein ens reale), eben so wenig auch eine Form „an sich" bezeichnet, die *als solche* überhaupt irgendwie Existenz hätte. In keiner Kunst tritt die eigenthümliche Bedeutung des Begriffes „Form" so auffallend hervor, als in der Musik, da die (historisch gewordenen) Formen dieser Kunst sich an gar nichts Äußeres anknüpfen lassen, woraus sie objectiv, realiter abgeleitet werden könnten.* Es gibt keine Fuge, keine Sonate oder Symphonie „an sich", d. h. nemlich keine Fugen-, Sonaten- oder Symphonieen-Form in abstracto, sondern es gibt nur bestimmte Fugen, Sonaten und Symphonieen, nur Formen in concreto, für welche sich bestimmte Na-

* Hierin ist ihr unstreitig die lyrische Poesie, die Verskunst, am nächsten verwandt.

men gebildet haben (weil denn einmal jedes Ding seinen Namen haben will und muß, damit wir es unterscheiden, davon sprechen können). Wir wissen einmal nichts von einem irdischen Schöpfungsplane, in welchem beschlossen worden wäre, es sollen Thiere geschaffen werden und sie sollen so und so beschaffen sein. Und eben so wenig wissen wir von einem ideellen Schöpfungsplane, in welchem etwa z. B. für Fugen und Symphonieen vorgesehen und gleichsam gewisse Modelle im Vorhinein bereit gehalten worden wären, denen sich diese zarten Geschöpfchen, wenn für sie einmal die Existenzperiode im menschlichen Gehirn gekommen sein würde, sogleich und ein für allemal anzuschmiegen hätten. Wir wissen z. B. daß man auch zu Bach's Zeiten gewisse Tonstücke, wie man sie z. B. bei unserem Meister selbst findet, mit dem Namen „Simfonia" bezeichnete, die wir heute nicht mehr als „Symphonieen" gelten lassen möchten, nach der Bedeutung, welche wir mit diesem (an sich unendlich wenig aussagenden) Ausdrucke zu verbinden gewohnt sind. Eben so finden wir schon bei den älteren italienischen Tonsetzern den Namen „Sonate" für Compositionen gebraucht, die mit den Formen, welche dieses Kunstgenre später, insbesondere durch Beethoven, gewonnen, äußerst wenig, ja fast nichts gemein haben. Der Name „Fuge" endlich, der bei weitem bezeichnendste unter den angeführten, würde gleichwol dem Wortbegriffe nach für jene Compositionen, die wir Canons zu nennen pflegen, sich ganz eben so gut, ja noch besser eignen, wie er auch in der That früher für sie gebraucht wurde.

Es ist aber von einiger Wichtigkeit, sich, was wir hier zu entwickeln versuchten, wo nicht stets, so doch bei entsprechender Gelegenheit einigermaßen gegenwärtig zu halten, denn noch immer möchte es so manche geben, welche sich und Andern bei Ausdrücken, wie „Fuge", „Sonate" oder „Symphonie", gewisse allgemeine absolute Schemen vorstellig machen zu müssen glauben, in welchen sich das Wesen dieser Formen gleichsam einfangen und aufzeigen ließe, ja die fast wie ein Ewiges, nie Gewor-

denes, an und für sich Bestehendes anzusehen und zu respectiren wären. Nun fällt es uns zwar nicht von ferne ein, etwa zu behaupten, daß sich unsere Vorstellungen z. B. von der Fuge und Sonate nicht im Allgemeinen gar wohl unterscheiden ließen, und diesen (historisch gewordenen) Begriffen ihre relative Gültigkeit und ihren praktischen Werth zu bestreiten: wir behaupten nur, daß sich nie in abstracto angeben und feststellen lasse, was z. B. eine Fuge oder Sonate eigentlich *sei*, daß von diesen Begriffen niemals eine zureichende Definizion gegeben werden könne. Denn welche Definizion wollte man z. B. von der Sonate aufstellen, die eben so wohl für eine Sonate von Scarlatti, wie für eine von Mozart, eben so wohl für die Sonate Op. 54, wie für die Op. 106 oder 111 von Beethoven passen könnte und der zu Folge es sich nicht vielmehr ergeben müßte, daß entweder die eine oder die andere dieser Compositionen „in Wahrheit" keine „Sonate" *sei*. Zwar werden sich Theoretiker in Betreff der „Fuge", welche man auch deßhalb (und mit einem gewissen Rechte) die vollkommenste aller musikalischen Formen genannt hat, besser gerüstet und mit Entschiedenheit gewisse Merkmale angeben zu können glauben, welche ein Tonstück schlechterdings an sich haben *müsse*, um überhaupt für eine Fuge gelten zu können. Wollten und könnten oder müßten wir aber auch vielleicht zugeben, daß es mit diesen unfehlbaren „Merkmalen" der Fugenform in deren bisheriger Entwicklung seine Richtigkeit hätte, so wird doch schwerlich die Möglichkeit bestritten werden können, daß diese „Form" nicht noch einmal eine Entwicklung zu gewinnen vermöchte, so abweichend von aller vorhergegangenen, daß man entweder für jene frühere, oder für die spätere Form einen andern Namen wählen müßte, wenn man nicht zwei ganz verschiedene Bildungen mit demselben Ausdruck bezeichnen will, indem es nemlich zweifelhaft würde, ob jene frühere, oder diese spätere Bildung die *eigentliche* „Fuge" *sei*, oder ob diese vielleicht immer noch erst erscheinen solle?

Denn, um nun von den hier angestellten Erörterungen eine

Anwendung auf den eigentlichen Gegenstand unserer Betrachtung zu machen, so sind innerhalb dem Bezirke des „wohltemperirten Claviers" z. B. Stücke, wie die C dur-Fuge des ersten und die F dur-Fuge des zweiten, die Cis moll-Fuge des ersten und die Gis moll-Fuge des zweiten Theiles gar sehr verschiedene Dinge, es sind Compositionen, dem Geist und Charakter, wie der Form nach so sehr von einander abweichend, daß man, ob sie gleich noch bei weitem nicht die äußersten Extreme bezeichnen; welche diese „Form" in ihrer historischen Entwicklung aufweist, doch beinahe an der Berechtigung zweifeln könnte, sie in Eine Kategorie zu stellen. Die Frage kann aber dann eine gewisse praktische Bedeutung gewinnen, wenn man sich versucht fühlt, Werthbestimmungen aufstellen zu wollen (eine Geistesoperazion, der wir uns schwer gänzlich zu entziehen vermögen): welcher von diesen Fugen etwa der Preis vor andern gebührte, welche ihrer Trefflichkeit nach höher, welche vielleicht geringer zu schätzen sei. Denn wird auch der ästhetisch auffassende Sinn bei solchen Bestimmungen mindestens eben so sehr von der mehr im Unbewußten, als im Bewußten webenden, immer schwer zu definirenden Empfindung, als von der verständig und nach zum Theil äußerlichen Normen abwägenden Reflexion geleitet, so ist es doch immer eine gewisse, mehr oder minder dunkle, oder auch helle Idealvorstellung, welche ihm hiebei vorschwebt: denn er entscheidet ja nicht nur über diese Composizion als ein Tonstück überhaupt, sondern eben als eine „Fuge", so daß er, wofern und wann er sich überhaupt zu derartigen (kaum vermeidlichen) Vergleichungen gedrängt fühlt, nothwendig die Frage aufwerfen und irgendwie beantworten muß: welche Eigenschaften sind es, welche einer Fuge als Fuge (zugleich aber immer als Tonstück überhaupt) den Stempel besonderer Vortrefflichkeit aufdrücken?

Auch von der Fuge fordern wir ästhetische Wirkung.

Mit diesem letzteren Satze versuchen wir auch schon einer Einsicht Ausdruck zu geben, welcher man sich, besonders in früherer Zeit, vielleicht aber auch vornehmlich in Folge eines überhaupt noch unentwickelten, wenigstens nicht allseitig entwickelten

Tonsinnes, oft hartnäckig verschlossen hat. Eine Fuge ist und bleibt nemlich zunächst immer ein Tonstück, welches, wie jedes andere, unser ästhetisches d. i. sinnlich-geistiges Wohlgefallen erregen soll: die Eigenschaften also, welche einem Tonstück als einer Fuge besonderen Werth verleihen sollen, dürfen nicht mit denjenigen, durch welche uns ein Tonstück überhaupt gefallen kann, die sich aber freilich schwer mit Bestimmtheit und wol gar mit Anspruch auf Allgemeingiltigkeit definieren lassen, in Widerspruch stehen. Wenn wir also ein Tonstück aus allgemein ästhetischen Gründen verwerfen zu dürfen glauben, so wollen wir uns auch nicht einreden lassen, daß ihm gleichwol ein hoher Kunstwerth zuzuschreiben wäre, weil es doch als Fuge ein vortreffliches Stück Arbeit sei. Wenn uns das Thema einer Composizion unbedeutend erscheint; wenn uns die Art seiner Bearbeitung auch keinen Antheil, kein (ästhetisches, also nicht bloß abstractverständiges, technisch-formelles Interesse) einzuflößen vermag; wenn wir in einer Composizion alles vermissen, was uns in einem Kunstwerk als Reiz und Schönheit, Leben und Bewegung, Geist und Geschmack erscheint; wenn wir von allem diesem eher das Gegentheil wahrzunehmen glauben: so mag uns irgend ein fanatischer Anhänger der Theorie eine solche Composizion als eine „in ihrer Art" und „in Anbetracht der darin entwickelten Kunst" doch höchst bewunderungswürdige Arbeit noch so sehr anpreisen: wir werden uns nichtsdestoweniger gleichgültig, wo nicht gar widerwillig dagegen verhalten und wir werden meinen, im Rechte zu sein. Denn wir werden auf alle diese Anpreisung erwiedern: dieß mag sich alles so verhalten, wie Du mir sagst und zeigst, und ich glaube es selbst einzusehen, aber alle diese Trefflichkeiten, welche Du mir hier entwickelt hast, reichen zwar hin, daß ich in der That die Kenntnisse und das Geschick dieses Tonsetzers aufrichtig anerkennen, ja bewundern muß, aber sie reichen nicht hin, dieser Composizion, welche mir sonst sehr langweilig und geschmacklos erscheint, ästhetischen Werth zu verleihen, ja sie thun eher das Gegentheil.

Ästhetische Würdigung des Werkes.

Und hiermit haben wir auch den Maßstab angegeben, mit welchem wir messen werden, wenn wir an jenen Theil dieser Arbeit gelangen, wo wir versuchen wollen, über einzelne Stücke jenes erstaunlichen Werkes, theils an sich, theils im Verhältnisse zu andern betrachtet, Werthbestimmungen aufzustellen: ein Geschäft, welchem wir an diesem Orte nicht wohl ausweichen können, und auch nicht ausweichen werden, obgleich wir das Mißliche und Bedenkliche desselben uns keineswegs verhehlen. Denn innerhalb einer gewissen Grenze wenigstens bleibt dieser hier von uns prätendirte, ja von uns in der Werthschätzung von Kunstwerken in der That für allein zulässig gehaltene rein ästhetische Maßstab ein subjectiver, über welchen sich auch die Einsichtigsten und Gebildetsten nie völlig werden vereinigen, ja in Betreff dessen wir uns mit uns selbst in unserem Denken und Empfinden schwerlich allzeit in absoluter Uebereinstimmung finden werden. Da aber schon in der bloßen Empfindung, welche Kunstwerke in uns anregen — und daß sie dieß thun und nicht bloß allein zu unserem Geist oder Verstande sprechen, dadurch allein wirken sie ästhetisch — ein, wenn auch vielleicht völlig unbewußtes Urtheil ausgesprochen liegt, so können wir uns auch solchen Werthschätzungen, wir mögen wollen oder nicht, wir mögen sie mit mehr oder minder Bewußtsein anstellen (welches insbesondere von dem Grade unserer speciellen Kenntnisse und Bildung abhängt) überhaupt nicht entziehen. Da nun aber die Empfindung immer die einzig mögliche (innerhalb gewisser Grenzen) unverrückbare Basis solcher Urtheile bildet, die Empfindung aber allgemein als ein rein Subjectives (mehr oder minder Individuelles) anerkannt ist, so müssen wir uns wohl zum Bewußtsein bringen und darin stets gegenwärtig halten, daß es zwar zum Theil rein subjective Bestimmungen sind, nach welchen wir hier verfahren, daß aber auf diesem Gebiete, wenn man sich nicht lieber jedes Urtheils enthalten will, ein anderer Maßstab schlechterdings nicht geboten ist. Diese Erkenntniß darf uns nicht mißtrauisch machen gegen unsere Empfindung und unser darauf sich

(unvermeidlich, und auch mit völligem Recht) stützendes Urtheil, aber sie dürfte uns vielleicht auch im Ästhetischen vor allzu schroffen kategorischen Imperativen bewahren und uns abhalten, einerseits in unseren ästhetischen Urtheilen uns allzu sehr an allgemeine Schemen und Systeme anzulehnen, anderseits für dieselben eine so objective, absolute Gültigkeit beanspruchen zu wollen, daß wir jeden Widerspruch und jede Abweichung sogleich mit Feuer und Schwert zu bekämpfen bereit wären: kurz, diese Erkenntniß, erst einmal klar, tief und sicher erfaßt, dürfte selbst mitten im Hader der Partheien auch unserem Urtheil im Ganzen und Großen, wie im Einzelnen und Kleinen eine gewisse „Wohltemperirtheit" verleihen.

Wenden wir nun endlich nach solchen Vorbereitungen unseren Blick entschieden jenem Werke zu, welches wir als ein Hauptwerk eines der größten Künstler aller Zeiten betrachten. Heute noch gegen das Vorurtheil ankämpfen zu wollen, welches in diesem Werk überwiegend eine Sammlung „trockener" Exercizien und „gelehrter" contrapunktischer Künste erblickte, möchte wol ein überflüssiges Beginnen sein, da dieses Vorurtheil zur Zeit überhaupt nur noch bei (musikalisch) gänzlich Ungebildeten, bei solchen, die mit dem Gegenstande theils gar nicht oder nur sehr oberflächlich bekannt, oder für die besonderen Reize und Schönheiten dieser Form, auch in der Gestalt, welche sie hier gewonnen, überhaupt wenig empfänglich sind, fortbestehen kann, bei solchen aber auch durch alle erdenklichen Reflexionen, Demonstrazionen und Declamazionen schwerlich ausgerottet werden dürfte.

Vielmehr haben wir zunächst zu sagen, daß, so wie wir unserseits in den Bach'schen Werken überhaupt im Ganzen und Großen die Denkmale eines der höchsten Genien aller Zeiten erkennen: so erscheinen uns denn auch die einzelnen Gebilde, aus deren gewissermaßen systematischen Zusammenstellung dieses Werk besteht, der bei weitem größeren Mehrzahl nach als wahre Ton-Dichtungen der wunderbarsten Art und des, der streng-

gebundenen Form ungeachtet, freiesten Geistes. Sollte irgend ein Laie die Vorstellungen, die er sich von „dichterischem Geist“ und von dem „Wesen“ einer „Fuge“ gebildet hat, oder die sich vielmehr auf dem Wege der Erfahrung, vielleicht auch blosser Tradizion in ihm gebildet haben, durchaus nicht zusammenreimen können, und uns seine Verwunderung aussprechen, meinend, daß wir allzu Verschiedenartiges, ja Gegensätzliches vereinigen wollten, so möchten und müßten wir ihn nur an jene so außerordentlich künstlichen Formen erinnern, deren sich zuweilen die Poesie, selbst z. B. schon im Sonette bedient, und ihn fragen, ob er diese so künstlichen Formen mit wahrhaft poetischem Geist und Gehalt für unvereinbar hält oder ob ihm nicht auf dem Gebiete der Poesie derartige Schöpfungen bekannt und werth geworden sind, wenn auch vielleicht nicht in allzu großer Zahl?

Denn daß es freilich, je complicirter die Formen werden, eines um so größeren Meisters bedarf, um diesen Bildungen Geist und Leben einzuhauchen, daß das wahrhaft künstlerische Gelingen solcher Gestaltungen einen um so größeren Reichthum an Phantasie voraussetzt: darüber haben wir schon in einem früheren Abschnitte dieser Arbeit gesprochen.

Natürlich ist dieß auch unserem Meister, obwol dem weitaus, ja ohne allen Vergleich größten auf diesem Gebiete, nicht in all den uns hier vorliegenden Stücken in gleichem Maße gelungen und wir wollen sogleich, um unsere vorurtheilslose Unbefangenheit zu bezeigen, auf einige hinweisen, in denen sich wol noch mehr oder minder Reste jener trockenen Scholastik verspüren lassen, deren unfruchtbare Thätigkeit sich vormals mit besonderer Vorliebe dieser Form bemächtigt hatte und uns zahllose Gebilde hinterließ, welche wir kaum mehr zu genießen vermögen: es wäre denn, daß uns der Zweck besonderer Studien (z. B. historische Erkenntniß zu gewinnen) längere Zeit bei ihnen ausharren ließe. Als derartige Stücke möchten wir z. B. bezeichnen die As dur- und A moll-Fuge des ersten, die C moll-

und E dur-Fuge des zweiten Theiles, welchen wir wol noch einige wenige andere beifügen könnten. Ihnen dagegen stellen wir sogleich einige andere gegenüber, in welchen bei hoch entwickelter Kunst aller Zwang der Form so gänzlich getilgt erscheint, daß sie die reinste Wirkung auf die Phantasie üben und in jedem Zuge sich von dem freiesten künstlerischen Hauch durchdrungen zeigen, so daß der nur überhaupt kunstempfängliche und gebildete Hörer kaum daran erinnert wird, daß ihm hier eines jener Gebilde gegenübertritt, die ihm vielleicht häufig genug als bloße Producte eines gewissen mathematisch-musikalischen Calcüls signalisirt wurden. Als (beliebig zu vermehrende) Kunstgebilde dieser Art nennen wir nur die C moll-, E dur-, Fis dur- und G dur-Fuge des ersten Theiles; endlich als solche, welche bei der höchsten Kunst, ja Künstlichkeit des Baues durch den ihnen inwohnenden Geist theils als wahrhaft erhabene Dichtungen, theils durch die Macht ihres Ausdruckes beinahe pathologisch ergreifend wirken, die Cis moll- und B moll-Fuge des ersten, die A moll-Fuge des zweiten Theiles.

Bach's Verhältniß zu anderen Fugencomponisten und sein genialschöpferisches Verfahren in diesem Werke.

Die Art, wie Bach in diesem Werke die Form der Fuge (um von einer solchen als abstractum zu sprechen) behandelt, ist eine ganz einzige zu nennen, welche in der Kunstgeschichte ohne Vorgang und Nachfolge dasteht. Er hatte diese „Form" von seinen Vorgängern in einer Gestalt überkommen, wie wir etwa die menschliche Gestalt auf altdeutschen Heiligenbildern vor Dürer und Holbein, ja zum Theil noch von diesen selbst behandelt sehen. Steifheit, Monotonie, Ausdruckslosigkeit schien ihr wesentlich zu sein. Unter seinen Händen, des größten Contrapunktisten der Welt, gewann sie nicht nur die höchste, vorher kaum geahnte Glieder-Freiheit und -Beweglichkeit, sondern er machte diese scheinbar so harte, spröde Form dermaßen dem Dienste seiner Phantasie unterthan, daß die in ihr dargestellten Gebilde zugleich zu wahren Charakterstücken, ja zu musikalischen Gedichten werden, die zugleich das innerste und individuellste Empfindungsleben in allen seinen Nüancen wiederspiegeln.

Es verhält sich mit diesen Bach'schen Fugen gegenüber den Fugencompositionen aller andern Meister (so weit uns solche bekannt geworden und auch der bereits feststehenden Annahme kunstgeschichtlicher Forschung zu Folge), z. B. auch Händel's, wie wir schon früher bemerkten, ähnlich, wie mit den Sonaten und Symphonieen Beethoven's gegenüber denen z. B. Haydn's und Mozart's. Nicht zwar als ob die Beethoven'schen Sonaten (und wir begreifen unter diesem Gesammttitel hier auch die Duos, Trios, Quatuors u. s. w.) und Symphonieen, rein ästhetisch betrachtet, in gleichem Maße höher ständen, als jene Haydn's und Mozart's; denn unter den Sonaten (insbesondere den Quatuors) und Symphonieen dieser beiden Meister findet sich bereits eine große Anzahl von so hoher technisch-ästhetischer Vollendung, von solcher Schönheit, daß sie in dieser Beziehung gar nicht mehr überboten werden konnten. Aber im Verhältniß zu den Beethoven'schen zeigen die Haydn'schen und Mozart'schen Sonaten, ihre Duos, Trios, Quatuors, ja selbst ihre Symphonieen alle unter einander in ihrem gesammten technischen Zuschnitt und ihrem rein ästhetischen, ideellen Ausdruck noch eine ziemlich verwandte, gleichartige Physiognomie. Sie hatten gleichsam erst den Normaltypus dieser Form aus ihren früheren (insbesondere durch Emanuel Bach begründeten) Anfängen herausgebildet, ob sie ihn gleich auch schon mit hohem Leben erfüllten und zugleich auch schon das erweiterte Gefäß zum Ausdrucksmittel innerer Freiheit und Schönheit machten. Aber indem diese Meister erst überwiegend das Typische, Abstract-Ideelle dieser Form oder Kunstgattung ausbildeten, wurde sie erst durch Beethoven im höchsten Sinne des Wortes individualisirt, so daß seine Sonaten, seine Duos, Trios und Quatuors, endlich seine Symphonieen eine unter einander so unendlich abweichende Gestalt von solcher Mannigfaltigkeit, sowohl der technischen Structur, wie des rein ästhetischen, ideellen Ausdruckes zeigen, wie eben die Bach'schen Fugen denen aller andern Meister gegenüber, z. B. auch Händel's. So also, wie

Beethoven diese später zur Ausbildung gelangten Formen, so hat Bach jene früheren Formen im höchsten Sinne des Wortes individualisirt, ohne gleichwohl das rein Typisch-Ideale derselben abzustreifen und zu zerstören, und diese große Kunstthat ist es, welche uns zumeist in den Arbeiten des „wohltemperirten Claviers" vorliegt.

Es ließe sich so ziemlich ein Grundschema aufstellen, von welchem die Mehrzahl der größeren Instrumentalcompositionen Haydn's und Mozart's nur sehr wenig abweichen. Nicht so bei Beethoven, der fast in jedem einzelnen Kunstwerk etwas Besonderes hinstellte und sich eben so selten in der technischen Structur genau wiederholte, als er seinen Gebilden das mannigfachste, von nach allen Richtungen hin gebrochenen Lichtstrahlen durchschimmerte Seelenleben einhauchte, in einem so hohen Grade, wie dieß bei Haydn und Mozart noch lange nicht der Fall ist. Nur gewisse wenige ganz allgemeine Stilgesetze und ästhetische Normen finden wir sogar von keinem andern Künstler (seine Werke im Ganzen und Großen betrachtet und insbesondere von manchen Abnormitäten seiner spätesten Periode abgesehen) so entschieden und treu beobachtet, als gerade von ihm.

Ganz eben so vergeblich wäre es, nach einem allgemeinen Schema zu fragen, nach welchem Bach etwa in dem vorliegenden Werke die Kunstform der Fuge „behandelt" hätte, denn seine Gestaltungsweise wird in jedem einzelnen Stücke, im Ganzen wie im Detail, von der Natur und dem besondern Charakter des Themas bestimmt, welches er (in Wahrheit) behandelt, dieses selbst aber erscheint bei ihm meist (nicht immer) als ein Product der Inspirazion, wie die Themen der Beethoven'schen Sonaten und Symphonieen. Nur gewisse ganz allgemeine Grundzüge technischer Structur, z. B. in Bezug auf die sogenannte Beantwortung des Themas als sogenannten Führers in dem sogenannten Gefährten, lassen sich auch bei ihm in dieser Compositionsgattung als ziemlich ausnahmslos festgehalten beobachten. Es sind dieß solche Normen, welche durchaus aus dem Wesen

der Sache fließen und auf deren Beobachtung allein die Einheit der Tonalität, das Grundgesetz der neueren (nicht neuesten) Kunst hervorzugehen vermag. In allen Lehrbüchern der Fuge findet man von ihnen weitläufig und ausführlich genug gesprochen und wir werden daher auf sie hier nicht näher eingehen. Dagegen werden wir oft genug in dem speciell analytischen Theile im Einzelnen zu bemerken haben, wie sich außer diesen allgemeinsten, streng aus der Natur der Sache fließenden Normen, unter all den Regeln, welche jene Lehrbücher für die Composizion einer Fuge angeben, kaum eine findet, von der nicht die vorliegenden Arbeiten die häufigsten Abweichungen zeigten. Man hat hieran aber nur zu erkennen, wie eben auch „Formen" nicht als etwas streng Fixirtes, ein für allemal Feststehendes anzusehen sind, sondern wie sie innerhalb gewisser Grenzen die mannigfachsten Wandelungen nicht nur dulden, sondern bei wahrhaft kunst- und nicht bloß handwerksmäßiger Behandlung geradezu fordern.

Sollen wir aber gleichwohl einige jener allgemeinen Grundzüge noch näher angeben, welche sich in Bach's vorliegendem Fugenwerke ziemlich ausnahmslos beobachtet finden, so sind dieß 1. die schon vorgedachten auf die Tonalität in dem Verhältnisse des „Gefährten" zum „Führer" sich beziehenden; 2. die Grundzüge der Stimmenführung, indem nemlich Bach jede einzelne Stimme mit der strengsten Selbständigkeit behandelt und sie nie, oder nur höchst selten und vorübergehend zu einer bloß harmonischen und akkordlichen Füll- oder Begleitungsstimme herabsinken läßt; eben so, daß, wenn er zuweilen (in selteneren Fällen) einmal längere, ausgedehntere „Zwischensätze" bildet, diese doch immer in streng polyphonem Stil gehalten werden und nicht plötzlich, etwa auch mit gänzlichem Verlassen der ursprünglichen Drei- oder Vierstimmigkeit, in die homophone Stilweise übergehen (wie sich dieß in neuerer Zeit z. B. Mendelssohn erlaubte); 3. endlich die Grundzüge der Modulazion, indem nemlich diese Fugen, ob sie gleich oft den ganzen Tonkreis durch-

schreiten und die entlegensten Tonarten vorübergehend berühren, gleichwohl niemals oder doch höchst selten in ihren tonalischen Modulazionen den Umkreis der nächst oder doch nahe verwandten Tonarten überschreiten.

Wir haben mit unserem „niemals oder doch höchst selten" schon angedeutet, daß sich auch von diesen allgemeinsten Normen (nur allein von der ersten nicht) einige Ausnahmen finden, aber sie verschwinden so sehr gegen die deutlich vorherrschende und entschieden wahrnehmbare Regel, daß man in ihnen wohl Gesetze erkennt, von welchen sich Bach in diesem seinem speciellen Kunstschaffen leiten ließ und deren Beobachtung man denn auch bis zu einer gewissen Grenze als das innerste Wesen dieser Kunstform constituirend anerkennen muß.

Das Verhältniß des ersten Theiles zum zweiten näher untersucht.

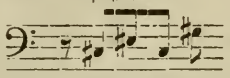
Wir haben schon zuvor die Frage aufgeworfen, ob sich der zweite Theil dieses Werkes von dem ersten durch wesentliche innere Merkmale unterscheide und haben diese Frage bejaht. Wir fragen jetzt weiter, welche diese Merkmale sind? Insbesondere zwei: die Fugen des zweiten Theiles sind *im Ganzen* reicher, breiter, mit größerem Aufwande contrapunktischer Kunst ausgeführt und schon ihren Themen ist durchschnittlich ein größerer Umfang eigen, als denen des ersten Theiles.

Untersuchung der Themen.

Man hat wohl die Frage gestellt, welcher Umfang sich am besten für ein Fugenthema eignen möchte. Dieselbe ist, wie alle dergleichen Fragen, natürlich in abstracto nicht zu beantworten, doch hat man mit Recht und aus naheliegenden Gründen (wohl auch aus der Praxis der Meister) entschieden, daß sowohl zu kurze, als aber insbesondere zu lange Themen der Fugenarbeit wenig günstig seien. In Betreff der letzteren setzt man gerne fest, daß das Thema nicht den Umfang von 4 bis 6 Takten als höchsten überschreiten sollte. Dabei hat man etwa mittleres Zeitmaß im Auge, denn die Rücksicht auf dieses ist natürlich bei Entscheidung dieser Frage eine sehr wesentliche, da ein sechstaktiges Thema einer Fuge, welches ein rasche Zeitmaß verlangt oder verträgt,

kaum noch für so „lang" zu achten ist, als ein zwei- bis dreitaktiges Thema einer Fuge von sehr langsamem Zeitmaße.

Nun bemerken wir, daß die Mehrzahl der Fugenthemen des ersten Theiles nicht den Umfang von 2 Takten überschreitet, 6 derselben umfassen 3 Takte, kein einziges geht über die Grenze von 4 Takten, deren wir 3 zählen, hinaus. Im zweiten Theile ist das Verhältniß ein gerade umgekehrtes: hier finden wir 4 Themen im Umfange von 5 und 6 Takten (Fugen zugehörend, deren Zeitmaß durchaus als ein mehr oder minder lebhaftes anzunehmen ist), 9 Themen im Umfange von 4 Takten und nur 9 derselben haben einen geringeren Umfang als einen zweitaktigen. Es läßt sich nicht leugnen, daß eine Fuge durch ein weit gestrecktes Thema, wenn dasselbe wohlgegliedert und von energischem Tonleben erfüllt ist, an Aplomb sehr gewinnen kann. Als ein Beispiel dafür citiren wir aus diesem Werke die E moll-Fuge des zweiten Theiles, zu deren Pracht das sich majestätisch ausbreitende Thema nicht wenig beiträgt. Zu lange, wie zu kurze Themen führen die Gefahr der Monotonie mit sich. Als Beispiele der ersteren Art können manche Bach'sche Orgelfugen gelten, denen im Charakter auch die G dur-Fuge des zweiten Theiles verwandt erscheint; doch verhütet die knappe Fassung der letzteren im Gegensatz zu der oft übermäßigen Ausdehnung der ersteren den leicht aus diesem Verhältnisse erwachsenden Uebelstand. So verleiht selbst das zwar nur dreitaktige, aber in sich wenig gegliederte und einer Fuge von sehr langsamem Zeitmaße angehörende Thema der H moll-Fuge des ersten Theiles diesem Stücke einen etwas schleppenden Gang, was in noch höherem Maße von dem Thema der Fis moll-Fuge dieses Theiles gilt. Als ein Paar der in diesem Werke auffallendsten Beispiele von zu kurzgerathenen Themen citiren wir die nur über den Umfang Eines Taktes sich erstreckenden und auch sonst nichtssagenden Themen der As dur-Fuge des ersten und der C moll-Fuge des zweiten Theiles, beide Fugen von weder besonders rascher noch langsamer, sondern offenbar mittlerer Bewegung, deren ziemlich matte Entwicklung

sich schon von den etwas matten Themen herschreibt. Dagegen hat die Cis dur-Fuge des zweiten Theiles (von ebenfalls sehr mäßiger, mittlerer Bewegung), deren Thema eigentlich nur einen halben Takt umfaßt, indem es, streng genommen, auf die vier Töne:  zu beschränken ist, durch diesen Umstand zwar keineswegs eine matte, vielmehr eher eine allzu unruhig bewegte Physiognomie, wohl aber einen etwas pedantischen Charakter erhalten.

Von wie entscheidendem Einflusse schon das Thema einer Fuge, sowohl seiner technischen Structur, wie seinem allgemeinen physiognomischen Ausdruck nach für die ganze Gestaltung und den Charakter der Fuge sei, bedarf kaum der Erwähnung. Die innere Armseligkeit so vieler Fugencompositionen ist gewöhnlich schon durch die Armseligkeit, Lauheit, Dürftigkeit der Themen hinlänglich charakterisirt, die meist nur (wie etwa z. B. das Thema jenes Fugencyklus, welches Bach's „Kunst der Fuge" zu Grunde liegt) mit Rücksicht auf die mit demselben beabsichtigte contrapunktische Verwendung erfunden oder erdacht, die daher meist ohne alles charakteristische Gepräge, ohne Schwung und Ausdruck sind und sich unter einander so sehr bis zum Verwechseln gleichen, wie eben die Fugen selbst auch. Die meisten Themen der hier vorliegenden Bach'schen Fugen dagegen lassen nicht verkennen, daß sie Kinder der Inspirazion sind, d. h. ursprünglich aus jenem eigenthümlichen Proceß hervorgingen, welchen man sehr vielsagend als „Einfall" bezeichnet, und was nicht ausschließt, daß der Meister an diesen ursprünglichen Einfällen zuweilen mannigfach gemodelt haben mag, ehe sein Thema in der endlichen Feststellung die Gestalt gewann, in welcher wir es jetzt vor uns sehen: denn wie wohl sich jener (unbewußte) Proceß mit dieser (von Besonnenheit geleiteten) Operazion vereinigen lasse, dafür haben wir in neuerer Zeit zumal durch den Einblick in die Werkstätte Beethoven'schen Schaffens die auffallendsten und entschiedensten

Belege erhalten. Die Mehrzahl der Themen dieser Bach'schen Fugen zeichnen sich in sich schon durch Genialität, durch originelle, geistreiche Erfindung aus (natürlich immer nur für denjenigen, der diese Eigenschaft in ihnen zu entdecken vermag und gelten lassen will). Wir weisen in dieser Beziehung ganz insbesondere auf die Themen der Fugen in C moll, Cis dur, Fis dur, G dur und B dur im ersten Theile, dann jener in E moll, F dur, Fis dur, A moll und H moll des zweiten Theiles hin. Durch ihren tiefsinnigen, bedeutsamen Ausdruck zeichnen sich insbesondere aus die Themen der Cis moll-, F moll-, Gis moll- und B moll-Fuge des ersten, der Dis dur-, As dur-, Gis moll- und B moll-Fuge des zweiten Theiles.

Als ein sehr charakteristisches, die verschiedenartigen Themen dieser Fugen unterscheidendes und deren Charakter wesentlich mitbestimmendes Merkmal möchten wir hervorheben: ob dieselben im Auftakte oder Niederschlage beginnen. Offenbar ist die erstere Bildung die günstigere, weil sie durch den von ihr gebildeten Einschnitt dazu beiträgt, das Thema bei seinem jedesmaligen Eintritt schärfer zu markiren und hervortreten zu lassen. Ganz speciell aber gilt dieß für die Fugen von rascher Bewegung und lebhaftem Charakter, wie man dieß in besonders auffallender Weise an den Themen der E dur-Fuge des ersten und der E moll-Fuge des zweiten Theiles beobachten kann, welche einen Theil ihrer so ungemein scharfen Pointirung, ihres Glanzes, der Brillanz und fast tumultuosen Rapidität, mit der sie sich abspielen, gerade diesem Umstande verdanken. Für Fugen von überwiegend pathetischem, feierlich-ernstem Charakter erscheint dagegen die andere Themengestaltung im Allgemeinen als die angemessenere, daher wir auch die Themen der beiden serieusesten Fugen des ersten Theiles, der Cis moll- und B moll-Fuge, so gebildet finden. Daß übrigens erstere Themagestaltung im Allgemeinen die für die Fugencomposizion günstigere sei, scheint auch Bach gar wohl erkannt zu haben und diese Erkenntniß wird sich dann in ihm, wie alle derartige Kunsterkenntniß,

zu völlig instinctivem Trieb ausgebildet haben: denn sowohl unter den Fugen des ersten, wie unter jenen des zweiten Theiles finden wir 17, deren Themen im Auftakte, und nur 7, die im Niederschlage beginnen.

Um die Themagestaltungen dieses Fugenwerkes noch näher in ihren Unterschieden zu charakterisiren, möchten wir sie in vier Haupt- oder zwei Doppel-Gruppen sondern: erstlich in solche von mehr melodischer Bildung und in solche, die (insbesondere durch Ligaturen) ihre contrapunktische Bedeutung von vornherein verkünden, dann in solche von streng einheitlicher Bildung und in solche, die sich in zwei mehr oder minder scharf getrennte Abschnitte sondern, von denen dann der zweite meist gleich in den Gegensatz überleitet (eine Gruppe, welche indessen Stücke enthält, die natürlich eben so wohl jener ersteren angehören können). Zu der ersten dieser vier Gruppen zählen wir insbesondere die Themen der 3., 11., 12., 13., 15., 18., 21. und 22. Fuge des ersten Theiles, von denen des zweiten Theiles wüßten wir außer dem Thema der letzten Fuge in H moll kaum eines mit Entschiedenheit in diese Gruppe zu stellen, am ehesten noch die der Fugen in F- und H dur.

Als Themen für contrapunktische Bearbeitung kündigen sich am entschiedensten an: die Themen der 1., 8. und 14. Fuge des ersten Theiles, dann der 5., 7., 8., 14., 18., 19. und 20. Fuge des zweiten Theiles.

Es läßt sich im Allgemeinen bemerken, daß überhaupt im ersten Theil die mehr melodischen, im zweiten die mehr contrapunktischen Themabildungen überwiegen, daß also in so fern die Themen des zweiten Theiles mit Rücksicht auf die Besonderheit der Kunstgattung charakteristischer erfunden sind, während jene des ersten Theiles im Ganzen einen mehr individuell ausgeprägten Charakter zeigen.

Als Themen, welche sich durch einen streng einheitlichen Zug charakterisiren, können schon die Mehrzahl der in der ersten Gruppe angeführten als Beispiele dienen, dann insbesondere

noch die Themen der Cis moll- und Gis moll-Fuge des zweiten Theiles.

Von solchen Themen, welche sich mehr oder minder scharf in zwei getrennte Abschnitte zerlegen lassen, führen wir nur einige der prägnantesten Beispiele an, wie das Thema der 21. Fuge (in B dur) im ersten Theile, dann die Themen der 6., 12., 13., 15., 16., 17., 20. und 21. Fuge des zweiten Theiles.

Man erkennt schon aus dieser (obwohl nur beiläufigen) Aufzählung, daß diese Gruppe im zweiten Theile viel zahlreicher vertreten ist, als im ersten, und erräth leicht, daß dieses Verhältniß mit jenem andern der vorherrschend weiteren Themabildung im zweiten Theile zusammenhänge.

In einigen Stücken, wie der E moll- und B moll-Fuge des zweiten Theiles, ließe sich sogar eine Art von Dreigliederung des Themas unterscheiden. (Es zählt das Thema der ersteren Fuge 6 Takte in lebhafter Bewegung und im $^4/_4$-Rhythmus, das der letzteren 4 Takte in ziemlich gemessener Bewegung und im $^3/_2$-Rhythmus.)

Noch könnte man in eine besondere Gruppe diejenigen Themen zusammenstellen, welche aus einer ganz kurzen Phrase von unbestimmtem Charakter gebildet sind, allein dahin wären außer dem Thema der schon gedachten As dur-Fuge des ersten Theiles, als dem hervorstechendsten Repräsentanten solcher Bildung, in diesem Werke nur allenfalls noch die Themen der C moll- und der Cis dur-, etwa noch der A dur-Fuge des zweiten Theiles zu zählen.

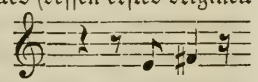
Was die räumlichen Dimensionen der Bach'schen Fugenthemen betrifft, so bleiben dieselben meist, wie dieß ja auch schon die technischen Operazionen fordern, denen ein Fugenthema sich zu „fügen" hat, in einem ziemlich engen Tonraum umschlossen, am häufigsten dem der Quinte und Sexte. Schon die Ausbreitung bis zu einer Octave ist seltener, den Umfang einer Octave aber überschreiten nur fünf Themen des ersten und drei des zweiten Theiles, von welchen letzteren insbesondere das

(orgelfugenartige) Thema der G dur-Fuge bemerkenswerth erscheint, welches sich über eine Undecime, vom eingestrichenem d bis zum zweigestrichenen g, ausbreitet.

Was nun die harmonisch-modulatorischen Verhältnisse der Themen betrifft, so heben dieselben am häufigsten mit dem Grundtone oder dessen Quinte an und schließen mit dem Grundtone oder der Mediante. Als ein besonderer Ausnahmsfall wäre das Thema der Fis dur-Fuge des zweiten Theiles zu erwähnen, welches mit der großen Septime (dem Leittone), resp. der kleinen Untersecunde der Tonika beginnt, wo dieser (überdieß mit einem Triller verzierte) Ton freilich gleichsam (ähnlich dem Anfang der Beethoven'schen C dur-Symphonie) wie eine cadenzartige Einleitung erscheint. Zuweilen schließt auch das Thema mit der Quinte, der Tonika, aber nur selten ist mit dieser Schlußwendung auch ein wirklicher Uebergang nach der Dominanttonart verbunden, wie in der Gis moll-Fuge des ersten und in der, obwohl mit der Tonika-Mediante schließenden, doch in modulatorischer Hinsicht auch hierher zu rechnenden Dis moll-Fuge des zweiten Theiles. (Diese von Bach so meisterlich beachtete Rücksicht in der Themabildung, dasselbe nicht entschieden nach der Dominanttonart hinüber zu führen, erscheint denn auch als ein künstlerisches Gebot, da außerdem das Tonstück bei der vorherrschenden Kürze der Themen meist schon in den ersten Takten aus der Haupttonart hinausfallen würde, daher diese Ueberleitung gewöhnlich erst durch den Gefährten wahrhaft vollzogen wird.) Themen aber, welche einen ganz entschiedenen, vollständigen Uebergang nach der Dominanttonart innerhalb ihres Umkreises machen, finden wir in dem ganzen Werke überhaupt nur zwei, nemlich die Themen der Es dur- und H moll-Fuge des ersten Theiles, welche beide in ihrem letzten Taktgliede sich schon ganz entschieden in der Dominanttonart bewegen. Insbesondere sticht das erstere (nicht sehr reizende, ausdrucksvolle, vielmehr sich gezwungen, gekünstelt ausnehmende) dieser beiden Themen durch seinen entschieden so zu sagen plagalischen Charakter hervor, denn es beginnt

mit der Quinte der Tonika und schließt seinen ersten Abschnitt (noch streng innerhalb der Harmonie der Tonika), wie seinen zweiten (mittelst Eintritts des a entschieden nach der Dominante ausweichenden) mit der Quinte, bewegt sich also durchaus um diese herum.

Thema und Gegensatz.

Wir haben bereits zwischen zwei Gruppen solcher Themen unterschieden, die mehr einheitlich, mehr oder minder fest in sich abgeschlossen gebildet sind, und solchen, in denen sich zwei mehr oder minder (meist dann durch einen Hiatus) getrennte Glieder unterscheiden lassen, von welchen dann das zweite häufig gleich in den Gegensatz hinüberführt, ja mit ihm organisch verwachsen erscheint. Diese letztere Bildung des Themas hat einen wesentlichen Vorzug darin, daß sie sehr dazu beiträgt, den einheitlichen Charakter der Composizion zu erhöhen, welches besonders dann der Fall ist, wenn dieser unmittelbar aus dem Thema hervorgehende, mit ihm organisch verbundene Gegensatz den weiteren Verlauf der Fuge hindurch ganz oder doch seinem hauptsächlichen wesentlichen Gehalte nach beibehalten wird. Dieser Umstand ist es, welcher z. B. der E dur-Fuge des ersten Theiles einen so besonders glänzenden Charakter von der prallsten Energie verleiht, indem das zweite Themaglied dieses Stückes (dessen erstes originell genug aus einer Art Toninterjekzion:  besteht) mit dem Gegensatze zu einer ganz enge verbundenen, untrennbaren, in rapidester Bewegung dahin rollenden Tonfigur verknüpft wird, so daß hier eigentlich ein Gegensatz zwischen der stockenden Bewegung des ersten Themagliedes und der rapiden Entwicklung der darauf folgenden, das Thema und den contrapunktischen Gegensatz in sich verschmelzenden Tonphrase entspringt, der sich eben von ganz besonderer dynamischer Wirkung erweist.

Durch die völlige Verschmelzung des Themas mit dem Gegensatze stechen hervor die schon gedachte E dur- und die A dur-Fuge des ersten Theiles, indem in diesen beiden Stücken überhaupt nur der, in dem ersteren aus zwei Tönen, in dem

anderen aus Einem Tone bestehende Widerschlag als ein besonderer, von der weiteren Thema- und der auf das Engste mit ihr zusammenhängenden, völlig gleichartigen Gegensatz-Bildung getrennter Theil abgesondert werden kann.

Sonst sind als Beispiele von Fugen mit zweigliedrigem Thema, deren zweites Glied in streng logischer Folge in den Gegensatz hinüberführt, welcher aber dann in selbständiger Weise aus neu hinzutretenden Elementen (Motiven) weitergebildet wird, zu nennen: aus dem zweiten Theile die Fugen in C- und Es dur, in F moll, in G dur und in A moll; aus dem ersten Theile aber die einzige (durch ihre ganze Compositionsweise besonders charakteristische) erste in C dur.

Diese Art der Thema- und Gegensatzbildung (welche man im zweiten Theile dieses Werkes sehr viel häufiger angewendet findet, als im ersten) befördert sehr, wie schon bemerkt und wie an und für sich offenbar ist, die Einheit der ganzen Composizion, sie scheint dagegen jener (öfters aufgestellten) theoretischen Forderung, daß der Gegensatz möglichst (rhythmisch und melodisch) von dem Thema abstechen solle, zu widersprechen; allein in der That erfüllt diese Art der Thema- und Gegensatzbildung beide Forderungen: jene der möglichsten Einheit und eines gewissen Gegensatzes in den einzelnen Bestandtheilen der Fuge auf das Vollkommenste, denn die erstere befriedigt sie eben durch den genauen Zusammenhang des ersten Gliedes des Gegensatzes mit dem zweiten des Themas, die andere durch die contrastirende Bildung des zweiten Gegensatz-Gliedes, so daß Thema und Gegensatz in diesen Composizionen gewissermaßen ein dreigliedriges, durch den ihnen gemeinsam angehörenden Mittelsatz wohl verbundenes Ganze ausmachen, in welchem gewöhnlich der mittlere Theil durch lebhaftere rhythmische Bewegung gegen die beiden äußern contrastirt.

Häufig zeigt der Gegensatz zwar keine solche stetige Abfolge aus dem Thema, imitirt jedoch dasselbe entweder durch seine melodische oder rhythmische Bildung und zwar entweder im

Ganzen (wie besonders auffallend in der G dur-Fuge des ersten Theiles) oder in einzelnen Abschnitten, wie z. B. in der Gis moll-, A moll- und B dur-Fuge des ersten, in der D dur-, Dis moll-, Fis dur-, B moll- und H moll-Fuge des zweiten Theiles.

Nicht selten dagegen erscheint auch der Gegensatz aus völlig neuen, dem Thema ganz fremdartigen Elementen gebildet und daher nur bestimmt, diesem contrapunktisch gegenüber zu treten, wie z. B. in der F moll-, Fis moll-, H moll-Fuge des ersten Theiles u. a. — Selten sind die Fälle, wo Bach, wie in der Cis moll-Fuge des ersten und in der A dur-Fuge des zweiten Theiles, den ursprünglichen Gegensatz gleich nach den ersten Durchführungen gänzlich verläßt, um (natürlich aus den bestimmtesten Gründen) einen völlig neuen, oder wohl auch, wie in der erstgenannten Fuge, deren mehrere an dessen Stelle zu setzen. Vielmehr sind die Fälle, in welchen der ursprüngliche Gegensatz entweder ganz getreu oder doch in seinen wesentlichen Zügen und theilweise den ganzen Verlauf der Fuge hindurch beibehalten wird, die bei weitem zahlreicheren. Daß die Form eine desto größere Concision erhalte, je strenger diese Norm beobachtet wird, ist an und für sich klar. Wir werden oft genug bei der Analyse der einzelnen Fugen hierauf zu sprechen kommen und begnügen uns hier, als ein Paar der prägnantesten Fälle, wo wir aus der strengsten Beobachtung derselben die höchste Geschlossenheit der Form entspringen sehen, die E moll-, G moll- und A moll-Fuge des zweiten Theiles anzuführen.

Die Zwischensätze.

Auch wie Bach meist aus Motiven des Themas und des Haupt-Gegensatzes die Zwischensätze hervorgehen läßt, sie ebenfalls thematisch durchführend, werden wir hinlänglich im Einzelnen beobachten. Ein besonders prägnantes und durch seine Genialität anziehendes Beispiel hiefür bietet die Fis dur-Fuge des zweiten Theiles. Häufig würde eine oberflächliche Betrachtung in den Zwischensätzen völlig neue Bildungen zu gewahren glauben, die sich aber schärferer Betrachtung nur als Umbil-

dungen zeigen, ein besonders wichtiges Moment, dem wir volle Aufmerksamkeit schenken werden. Man dürfte uns vielleicht hie und da vorwerfen, daß wir Künstlichkeiten finden wollen, wo sie Bach gar nicht im Sinne lagen. Allein es kommt gar nicht darauf an, ob Bach um manche der zwischen seinen Bildungen herrschenden Beziehungen selbst ausdrücklich gewußt hat oder nicht; denn die Phantasie wirkt in einer einmal von ihr eingeschlagenen Richtung ganz so unbewußt fort, wie die (sogenannte, im Grunde un bekannte) Natur in ihren unmittelbaren Bildungen, und nicht immer reflectirt sich ihr Thun im Geiste des Künstlers, so wenig als es sich im Momente des rein ästhetischen Genießens im Hörer, Leser oder Beschauer zu reflectiren braucht. Gerade in solchen, vielleicht oft ganz unbewußten und unbeabsichtigten Uebereinstimmungen aber offenbart sich die innere Gesetzmäßigkeit menschlicher Geistes- und Phantasiethätigkeit am auffallendsten und bemerkenswerthesten.

Nur sehr selten und ausnahmsweise bildet Bach längere, d. h. über mehr als 6 bis 8 Takte sich erstreckende Zwischensätze, in denen das Thema gänzlich vom Plane verschwindet, wie ein solcher Fall z. B. in der Gis moll-Fuge des zweiten Theiles vorkommt, wo sich ausnahmsweise eine solche Zwischensatzbildung von 28 Takten findet, in der jedoch die Erinnerung an das Thema fortwährend sowol rhythmisch, wie melodisch, und also auch die Einheit der Form festgehalten wird.

Die Compositionsweise im Ganzen.

Die Compositionsweise im Ganzen ist, mit Bezug auf die Art der Durchführung des Themas, der Behandlung der Gegen- und Zwischensätze u. s. w., wie schon bemerkt und mit Ausnahme jener wenigen, auch schon angedeuteten, ziemlich ausnahmslos beobachteten allgemeinen Grundzüge in jedem Stücke so zu sagen eine andere. Doch werden wir gelegentlich einzelne Schemata ausführen, welche gleichsam den Grundriß darstellen, nach welchem der Meister sein Gebäude ausgeführt hat, und auch einige derselben als solche hervorheben, die sich uns durch besondere innere Vollkommenheit auszuzeichnen scheinen, so daß wir sie

gleichsam als ideale Typen der Gattung ansehen und aufstellen möchten, wobei sich nur eben nicht Ein, sondern mehrere solcher Ideal-Typen ergeben werden, deren jeder eine besondere Art von Vollkommenheit zur Erscheinung bringt, so daß es auch hier vergeblich sein möchte, nach einem Absoluten zu forschen. Doch wird unbedingt anzuerkennen sein, daß sich die Stücke des zweiten Theiles im Allgemeinen durch einen reicheren, strengeren, consequenteren, man möchte sagen gesetzmäßigeren Bau, der oft wie nach einem vorher entworfenen Plan ausgeführt scheint, vor jenen des ersten auszeichnen, indem sich häufig eine gewisse strengere Gruppirung, eine strengere Sonderung in schärfer getrennte Abschnitte beobachten läßt, als dieß im ersten Theile der Fall ist, während es dieser dagegen jenem im Ganzen an einer gewissen Originalität und Genialität, einem gewissen poetischen Reiz, an Lebendigkeit und Frische der Themen, die sich natürlich auch immer auf die ganze Composizion übertragen, zuvorthut. Also möchten wir sagen: im ersten Theile haben wir vorzüglich zu bewundern, wie so viel frisches, elementares Leben doch in eine so strenge, und auch mit strengstem Sinne behandelte Form einzugehen vermag, in den Composizionen des zweiten Theiles dagegen zieht die Kunst der Bildung oder Arbeit, die (aber völlig durchgeistigte) Kunsttechnik, vor allem unseren bewundernden Blick auf sich.

Wir haben bereits bemerkt, wie strenge Bach in der Stimmführung verfährt, so daß nicht nur jede der von ihm gebrauchten Stimmen ihren streng selbständigen Gang verfolgt, sondern daß er auch die Zahl der Stimmen, mit welcher er seine Arbeit beginnt, immer strenge festhält, keine willkürlich ausfallen, keine im Verlaufe der Composizion neu eintreten läßt. Eine Untersuchung über die Zahl der von Bach in diesen Composizionen verwendeten Stimmen erscheint daher nicht uninteressant. Unter den 48 Fugen dieses Werkes finden sich nur Eine zweistimmige (die E moll-Fuge des ersten Theiles) und zwei fünfstimmige (die Cis moll- und B moll-Fuge des ersten Theiles), alle übrigen

Stimmenzahl.

sind drei- oder vierstimmig und zwar finden wir im ersten Theile elf dreistimmige und zehn vierstimmige, im zweiten Theile aber fünfzehn dreistimmige und neun vierstimmige. — Daß die Zweistimmigkeit zu dürftig ist, eine zu geringe Mannigfaltigkeit der Combinazion gestattet und daher bei größerer Ausdehnung nothwendig Monotonie mit sich führen muß, ist an und für sich klar, daher man sich auch nicht zu wundern hat, daß Bach sich nur ein einziges Mal versucht fühlte, von ihr Gebrauch zu machen. Dagegen führt die Fünfstimmigkeit leicht wieder zu allzu verwickelter Complicazion, zu allzu großer Künstlichkeit und in Claviercompositionen, welche bestimmt sind, durch zwei Hände ausgeführt zu werden, zu schwer bewältigbaren Schwierigkeiten. Es ist daher auch charakteristisch, daß die einzigen zwei Stücke, in welchen Bach vom fünfstimmigen Satze Gebrauch macht, als Compositionen von entschieden langsamem Zeitmaße, von höchst ernstem, schwerem, feierlichem Charakter erscheinen, wie sich dagegen natur- und sachgemäß jene zweistimmige Fuge durch ihre rasche Beweglichkeit und leichtfüßige Haltung charakterisirt. Also erscheinen Drei- und Vierstimmigkeit (wie ja zumal die letztere überhaupt als durchaus in jeder Beziehung am sachgemäßesten. Doch möchte man fast vermuthen, daß Bach selbst, mehr oder minder bewußt oder auch unbewußt, der Dreistimmigkeit noch den Vorzug vor der Vierstimmigkeit gegeben habe, indem wir nemlich beinahe zwei Drittheile der Fugen des zweiten Theiles dreistimmig gesetzt finden. Und es ließen sich auch wol positive Gründe zu Gunsten der Dreistimmigkeit (insbesondere bei Clavierfugen) angeben. Drei Stimmen bieten bereits ein hinlängliches Material für die reichsten Combinazionen und es bedarf in diesem Betracht keiner vierten Stimme. Der vierstimmige Fugensatz wird aber in Claviercompositionen immer beträchtlich schwieriger, als der dreistimmige, so zu gestalten und zu bewältigen sein, daß er nicht zu großer Unbequemlichkeit in der technischen Ausführung, ja wol gar zur Unausführbarkeit führt. Indessen der Hauptgrund ist dieser: die Vierstimmigkeit läßt

bei einiger Ausführlichkeit des Themas die Fugenarbeit leicht gleich zu Anfang in einen etwas schleppenden, schwerfälligen Gang, in melodische und harmonische Monotonie verfallen, während sich die Dreistimmigkeit in beiden Beziehungen günstiger erweist. Sie beginnt mit dem Thema als „Führer", dann folgt der in der Dominante antwortende, aber meist erst am Schlusse wirklich in diese übergehende „Gefährte" und diesem nochmals der Führer in der Tonika, der ja meist selbst am Schlusse nach der Dominante hinlenkt, so daß sich der Satz nun schon mit harmonisch-modulatorischer Freiheit weiter bewegen kann, während er in der vierstimmigen Behandlung *nochmals* (also schon zum zweiten Male) und meist auch mit wahrnehmbarer Künstlichkeit, ja Gewaltsamkeit nach der Tonika zurückgeschraubt werden muß, so daß also leicht einerseits eine gewisse harmonische Einförmigkeit und anderseits eine Stockung in der modulatorischen Entfaltung entsteht und fühlbar wird, welches alles bei dreistimmiger Behandlung nicht der Fall ist, die sich daher als eine flüssigere zu empfehlen scheint. Wir finden daher auch unter den vierstimmigen Fugen wohl einige der am meisten durch ihren kunstvollen Bau hervorstechenden und imponirenden, während es meist die dreistimmigen sind, die uns durch die Leichtigkeit ihres Baues, durch ihre geschmeidige und graziöse Form, ihren reinen Fluß, ihre schlanken, ebenmäßigen Verhältnisse am höchsten entzücken.

Die Präludien.

Wir haben bis jetzt immer nur, wie es die Objecte unsrer bisherigen Untersuchungen mit sich brachten, von den Fugen gesprochen. An dieser Stelle müssen wir auch einmal der diese Fugencompositionen einleitenden und mit ihnen ein Ganzes bildenden Präludien und des Verhältnisses gedenken, in welchem sie überhaupt zu dem Haupttheile des Werkes, den Fugen, stehen.

In diesen Präludien nun begegnen wir häufig einer mehr homophonen und dann meist zweistimmigen Bildung, ja man würde sich kaum wundern, wenn sich Bach derselben für die

Präludien überwiegend oder wohl gar ausschließlich bedient hätte, da sich eine mehr einfache und homophone Bildung für die Einleitungssätze (denn als solche möchte man sie am liebsten auffassen und zum Theil erscheinen sie auch als solche) besonders angemessen darstellt. Indessen drängt Bach's ganze musikalische Denkweise so sehr (zum Theil auch in Folge früher Gewohnheit und allgemeiner Stilübung) zur strengen Vielstimmigkeit, daß wir auch unter den Präludien Stücke von der reichsten Polyphonie und großer Künstlichkeit des Baues finden. Es stellen sich dieselben keineswegs immer als eigentliche Einleitungssätze dar, wie z. B. die Präludien der 1., 2., 5. und 6. Fuge des ersten Theiles, sondern ebenso häufig als völlig selbständige, in sich abgeschlossene Gebilde von mitunter sogar größerer äußerer Ausdehnung als die Fuge selbst, wie z. B. das Präludium der Bmoll-Fuge des ersten Theiles. Man kann nicht einmal sagen, daß die Homophonie in diesen Stücken überwiege: vielmehr erscheinen rein homophone Bildungen, wie die vorgedachten Präludien von einem gewissen etüdenartigen Charakter, oder solche, welche doch eine überwiegend homophone Bildung zeigen, indem eine einzelne Stimme als melodieführende hervortritt, welcher die andern zur harmonischen Unterlage dienen, wie dieß z. B. bei den Präludien der Es moll- und E moll-Fuge des ersten Theiles der Fall ist, oder auch solche, in denen sich eine gewisse Lockerheit der Stimmführung bemerkbar macht, sogar als Ausnahmen. Denn meist ist auch in diesen Präludien die Stimmführung eine ganz strenge, exacte und nur einige wenige finden sich, welche sich nicht ganz präcise als streng zwei-, drei-, vierstimmig bezeichnen ließen, sondern in denen sich Bach frei eintretender Stimmen bedient, die auch wohl wieder verschwinden, wie in den Präludien der Es dur-, As dur-, Gis moll- und H dur-Fuge des zweiten Theiles. Sonst ist auch, wie gesagt, in den Präludien strenge Zwei-, Drei- oder Vierstimmigkeit beobachtet. Und zwar finden wir auch hier die Dreistimmigkeit, als die Mitte zwischen zu großer Lockerheit und zu künstlicher

Complicazion haltend, vorherrschend, denn von den vorliegenden 48 Präludien rangiren 19 unter die streng dreistimmigen: 9 im ersten, 10 im zweiten Theile; 6 sind in streng vierstimmigem Satze, von den übrigen 12 zweistimmig und 6 in schwankender Mehrstimmigkeit gehalten.

Auch diese Präludien sind zum bei Weitem größten Theile ganz köstliche Composizionen, bewunderungswürdig bald durch geistvolle Erfindung und lebhaftes Colorit, bald durch höchst kunstvolle Arbeit. Meist ist ihr innerer Charakter dem Charakter der Fuge, welche einzuleiten sie bestimmt sind, nahe verwandt; seltener stehen sie zu demselben in einem gewissen contrastirenden Verhältnisse, wie z. B. am entschiedensten die Präludien der 2., 4., 7., 11., 13. und 23. Fuge des zweiten Theiles.

Daß es, rein ästhetisch betrachtet, als ein Mißverhältniß erscheint, wenn eine Fuge durch ein Präludium von mindestens doppelt so langer Zeitdauer „eingeleitet" wird, läßt sich freilich kaum bestreiten. Dieses Verhältniß beobachten wir mehrfach, werden aber ohnedieß in den einzelnen Fällen näher davon zu sprechen haben, daher wir uns hier an der allgemeinen, flüchtigen Bemerkung desselben genügen lassen.

Auch die Präludien des zweiten Theiles sind im Allgemeinen reicher, kunstvoller gearbeitet, als jene des ersten. Als ein nicht unbeachtenswerther Umstand erscheint es, daß unter den 24 Präludien des zweiten Theiles neun sich strenge in zwei Theile sondern, welche Bach auch meist zu wiederholen vorschreibt, während sich in dem ersten Theil ein einziges Stück dieser Bildungsweise findet, nemlich das letzte Präludium in H moll.

Wir kehren wieder zu den Untersuchungen über die Fugencomposizionen selbst zurück, von jetzt an aber immer die Präludien mit ihnen in Verbindung bringend.

Was die allgemeinsten rhythmischen Verhältnisse betrifft, so herrschen, wie natürlich, die geraden Taktarten bei weitem vor und unter diesen wieder der $^4/_4$-Rhythmus, welcher ebenfalls die Mitte hält zwischen den beweglichern, flüchtigern Rhythmen, wie

Rhythmische Verhältnisse.

sie der $^2/_4$- oder $^3/_4$-, kurz die einfach zweitheiligen und die einfach ungraden Taktarten repräsentiren, und zwischen den meist schweren, gewichtigen zusammengesetztern Taktarten: denn von den 48 Fugen dieses Werkes finden wir volle 30 im $^4/_4$-Rhythmus geschrieben. Wir finden ihn aber auch unter den Präludien, deren Taktart nicht immer derjenigen der entsprechenden Fuge correspondirt, vorherrschend, und 24 derselben haben das Zeichen des $^4/_4$-Taktes vorgesetzt.

Wollte man die Zeitmaße dieser Fugen darauf hin untersuchen, ob in ihnen schwerere, oder raschere, leichte Bewegung vorherrsche, so würde man (Bach selbst hat hierüber, der herrschenden Zeitsitte gemäß, nichts angegeben) finden, daß jene entschieden langsame Bewegungsart, welche wir mit Adagio zu bezeichnen pflegen, die am seltensten vorkommende sei, indem nur etwa 8 bis 9 dieser Stücke (fast alle in Molltonarten) im Zeitmaße unseres Adagio zu denken und zu spielen sein möchten. Der übergroßen Mehrzahl eignet entschieden jene mittlere Bewegungsart, welche wir mit Andante und Allegretto, oder jene lebhaftere und lebhafteste, welche wir mit Allegro und Vivace bezeichnen, und zwar so, daß etwa zwanzig jener Stücke diese mäßigere und eben so vielen (wie naturgemäß überwiegend in Durtonarten gestellten) die raschere Bewegung zukommen dürfte. Die Präludien stimmen hierin mit den Fugen der Mehrzahl nach *so ziemlich* überein, weichen jedoch nicht selten auch von ihnen ab, indem manchen derselben, wie den Präludien der 2., 5., 6., 20. Fuge des ersten und jenen der 2., 21., 22., 23. des zweiten Theiles, ein entschieden rascheres, anderen wieder, wie den Präludien der 7., 8., 9., 10. Fuge des ersten und jenen der 4., 7., 11., 16. des zweiten Theiles, ein entschieden langsameres Zeitmaß zukommt, als den entsprechenden Fugen.

Allgemein ästhetischer Charakter.

Was nun den rein ästhetischen (d. i. sinnlich-geistigen) Charakter dieser Tonstücke betrifft, so lassen sich im Allgemeinen drei Hauptgruppen unterscheiden, deren eine entschieden den Ausdruck des Pathetischen und Feierlichen an sich trägt: dahin gehören die

Stücke Nr. 2, 4, 8, 12, 14, 16, 18, 20 und 22 des ersten, jene Nr. 8, 9, 10, 12, 14, 16, 20 und 22 des zweiten Theiles. Diese Gruppe ist die am zahlreichsten vertretene, wie ja auch unleugbar Ernst und Würde als diejenigen Charaktereigenschaften erscheinen, welche dieser Kunstgattung ihrem Wesen nach am entschiedensten eignen, die aber nur leider in den gewöhnlichen Fugenarbeiten sich als bloße Trockenheit und Ausdruckslosigkeit manifestiren.

Eine zweite Hauptgruppe umfaßt die Compositionen von heiter lebhaftem Charakter, von einem gewissen graciös scherzenden, capriziösen ja humoristischen Ausdruck. Dahin möchten zu zählen sein die Stücke Nr. 3, 11, 13, 15 und 21 des ersten, Nr. 3, 5, 11, 13, 15, 19 und 24 des zweiten Theiles.

Wir haben die durch solche Beziehungsweise ihrem Stimmungsausdruck nach ungefähr zu charakterisirenden Stücke des ersten und zweiten Theiles zusammen genannt, möchten aber doch zwischen ihnen einen gewissen innern, wesentlichen und nicht unbeachtenswerthen Unterschied gesetzt wissen, der vielleicht selbst für die Entwicklungsgeschichte des Bach'schen Geistes, so weit sich diese in dem vorliegenden Werke (als einem Hauptwerke) offenbart, sogar als charakteristisch erscheinen könnte. Die Bezeichnung des Humoristischen nemlich möchten wir ausschließlich auf die vorgenannten Stücke des ersten Theiles angewendet wissen, während es nicht eigentlicher Humor, sondern mehr Ausdruck einer gewissen capriziösen, launigen Stimmung ist, welche wir aus dem Tongewebe jener Stücke des zweiten Theiles der Mehrzahl nach herausklingen zu hören meinen.

In eine dritte Gruppe endlich ließen sich noch allenfalls diejenigen Compositionen vereinigen, welche mehr oder minder durch die in ihnen aufgewendete technische, contrapunktische Kunst interessiren, die sich aber in Bezug auf irgend einen hervortretenden Gemüthsausdruck vollkommen auf dem Standpunkt der Indifferenz halten. Als solche möchten zu nennen sein Nr. 5, 6, 17, 23 und 24 des ersten, Nr. 2, 7, 21 und 23 des zweiten Theiles.

Die Präludien weichen auch in Bezug auf diesen Charakter

eben so häufig von den Fugen ab, als sie, mehr oder minder, darin mit ihnen übereinstimmen.

Indessen wollen jene Kategorien selbstverständlich nur etwas ganz Allgemeines aussprechen, denn im Grunde hat jedes einzelne dieser Stücke, wie seine besondere technische Structur, so auch seinen besondern geistigen Charakter, und das Pathetische oder Humoristische des einen ließe sich stets von dem Pathetischen oder Humoristischen des andern durch mehr oder minder bestimmt hervortretende Nüancen unterscheiden.

Contrapunktische Specialkünste.

Von Interesse ist es auch, zu beobachten, wie oft und in welchem Maße Bach in diesem Werke von den der Fugencomposizion zwar keineswegs wesentlichen, aber doch besonders eigenthümlichen contrapunktischen Specialkünsten (um uns diesen Ausdruck zu erlauben), wie der Engführung, Umkehrung, Vergrößerung oder Verkleinerung des Themas, Gebrauch macht. Zwar ist unter diesen Formgestaltungen die erstgenannte von vornherein keineswegs mit den übrigen auf gleiche Linie zu stellen, da sie ja das Thema völlig unverändert läßt und nur die höchste Steigerung der strengen Imitazionsform darstellt, welche der Fuge allerdings so wesentlich ist, daß sie ihr einziges Fundament bildet. Die Engführung des Themas (insbesondere gegen den Schluß hin) gehört darum auch ohne Frage allerdings zu den wesentlichen Schönheiten und Vollkommenheiten einer Fuge; sie erscheint als ein Zug, welcher — caeteris paribus — den Glanz eines solchen Tonstücks (wie auch ein geistvoll angewendeter Orgelpunkt) stets erhöhen wird. Hingegen Umkehrungen, Vergrößerungen und Verkleinerungen des Themas sind von dem Componisten sehr beliebig zu gebende oder auch nicht zu gebende Zuthaten; sie fließen keineswegs, wie die Engführung, aus dem Wesen dieser Form, sie sind im Grunde als Ausgeburten der musikalisch-scholastischen Spitzfindigkeit anzusehen und bezeichnen den Punkt, wo die ächte Kunst stets in Künstelei und trockene, leere Formspielerei auszuarten droht, wovon sich selbst in den vorliegenden Bach'schen Arbeiten einige Proben finden.

Solcher Stücke nun, in denen Bach von der Engführung Gebrauch macht, zählen wir 19, von welchen 9 auf den ersten, 10 auf den zweiten Theil entfallen. Also in der Mehrzahl dieser Fugencompositionen wendet Bach nicht einmal diese einfachste unter den höhern contrapunktischen Künsten an. Im ersten Theile begegnen wir 3 Mal (in Nr. 6, 15 und 20), im zweiten 5 Mal (in Nr. 3, 4, 6, 8 und 22) der Form der Umkehrung, im ersten Theile ein einziges Mal (Nr. 8) jener der Vergrößerung, im zweiten Theile 2 Mal (in Nr. 2 und 3) jener der Vergrößerung und Verkleinerung des Themas. Im Allgemeinen bemerken wir hierüber an dieser Stelle nur, daß die bei weitem genialste Anwendung, welche wir im Umfange dieses Werkes von der Form der Umkehrung gemacht finden, diejenige ist, welcher wir in der G dur-Fuge des ersten Theiles begegnen; sie macht den Eindruck der reinsten, vollkommensten Inspirazion (während ja oft schon der Componist bei dem Entwurf des Themas auf dessen Verwendbarkeit zu derartigen Combinazionen ausdrücklich Rücksicht nimmt). Freilich fällt sie auch in diesem Stücke vermöge der ziemlich großen (über 4 Takte im $^6/_8$-Rhythmus und im Zeitmaße etwa eines Allegretto sich erstreckenden) Ausdehnung und der sehr prägnanten Gestaltung des Themas mit besonderem Nachdruck ins Gehör. — Daß diese künstlicheren Combinazionen der Zahl nach im zweiten Theil etwas häufiger erscheinen, als im ersten, hat man schon bemerkt. Bei der so unvergleichlich hohen Kunst lebendig organischer Entfaltung, über welche unser Meister gebot, vermöchte man kaum nur einige wenige Stücke zu nennen, in denen sich diese Künstlichkeit auch dem Hörer entweder im Ganzen oder Einzelnen, in der Empfindung als mehr oder minder peinlicher Zwang bemerkbar macht, wie dieß insbesondre in der Cmoll- theilweise auch in der E dur-Fuge des zweiten Theiles der Fall ist.

Rein ästhetische Werthschätzung.

Obwohl man das Mißliche und völlig Problematische in dem Vergleichen einzelner selbst dem Wesen nach mehr oder minder gleichartigen Kunstwerke, in der Absicht, dadurch ihren größern

oder geringern ästhetischen Werth zu bestimmen, längst eingesehen hat, weil es eben für diese Operazion keinen absoluten, rein objectiven Maßstab gibt, und weil kein einzelnes Kunstwerk alle Vorzüge in sich vereinigen und erschöpfen kann, welche in unsrer Schätzung den Produkzionen verschiedener Kunstsphären einen höhern oder geringern Werth verleihen, so bleibt es gleichwohl dem für ästhetische Eindrücke empfänglichen Geiste unmöglich, solchen Vergleichungen gänzlich auszuweichen. Stellt er sie nicht mit bewußter Absicht an, so gehen sie einfach mehr oder minder unbewußt vor sich, weil jedes ästhetische Urtheil nur auf solchen mehr oder minder bewußten oder unbewußten Vergleichungen beruhen kann. Es mag wohl Jemand, wenn etwa das Ansinnen an ihn gestellt würde, sich zu entscheiden, welcher von diesen 48 Fugencomposizionen er den Preis vor allen übrigen zuerkennen möchte, diesem Ansinnen zu genügen so entschieden ablehnen, als er es vielleicht ablehnen würde, zu entscheiden, welches der Shakespeare'schen Dramen oder welche der Beethoven'schen Symphonieen ihm vor allen übrigen den absoluten Preis zu verdienen scheine (möchte er auch vielleicht geneigt sein, den höchsten Preis relativ etwa dem Lear und der 9. Symphonie zuzuerkennen): so wird er doch schwerlich überhaupt vermeiden können, dem einen dieser Kunstwerke einen gewissen, mehr oder minder entschiedenen Vorzug vor den übrigen einzuräumen und dieser Trieb führt fast unvermeidlich dahin, nach einer Spitze zu suchen, welche man gerne für die absolut höchste erklären möchte, obgleich der allmählig aufgeklärte Geist endlich einsieht, daß ein solches Suchen nach einer absolut höchsten Spitze überall stets ein vergebliches bleiben wird, man müßte denn dabei nach einem ganz abstracten, mehr oder minder willkürlichen, beliebigen, rein subjectiven Princip verfahren, um sich dann an dem so gewonnenen Resultat zu beruhigen. Gleichwohl würde es im Kreise derjenigen, welche sich Kunstverständige nennen zu dürfen glauben, einige Verwunderung erregen, wenn plötzlich irgend ein Ästhetiker erklärte, daß ihm unter allen dramatischen Produkzionen

Shakespeare's etwa „Troilus und Cressida" als die höchste erscheine oder ein andrer, welcher die 1. oder 2. der Beethoven'schen Symphonieen durchaus für seine bedeutendste symphonische Leistung gehalten wissen wollte. Man würde einem solchen Ästhetiker wahrscheinlich ziemlich allgemein jede Urtheilscompetenz bestreiten.

Eben so würden auch wir unserseits doch immerhin verwundert sein, wenn uns Jemand versicherte, daß er, was das vorliegende Fugenwerk betrifft, etwa die H dur-Fuge des ersten, oder die G dur-Fuge des zweiten Theiles für das Höchste aller Meisterstücke erkenne, oder wenn uns ein andrer („Sachverständiger") erklärte, sie schienen ihm alle gleich trefflich und vollkommen und die Unterschiede, die sich zwischen ihnen bei näherer Untersuchung, im Ganzen oder Einzelnen, in der einen oder andern Beziehung ergeben möchten, seien nicht der Rede werth. Würde dagegen irgend ein Andrer etwa die C dur-Fuge des ersten oder die E dur-Fuge des zweiten Theiles als die Krone anerkannt wissen wollen, oder noch ein Andrer erklären, etwa die G dur-Fuge des ersten oder die F dur-Fuge des zweiten Theiles *gefiele* ihm am besten, da könnten wir wenigstens über das Princip des Urtheils nicht im Zweifel sein, wenn wir es auch nicht zu theilen vermöchten.

Also wir verhehlen nicht, daß auch wir in der rein ästhetischen Werthschätzung dieser Fugenstücke Unterschiede machen. Wollte man uns durchaus zu der Entscheidung *drängen*, eine dieser nie genug zu bewundernden Schöpfungen gleichsam zur Königin zu erklären, so würden wir in einem solchen mißlichen Falle uns noch am ehesten für die B moll-Fuge des ersten Theiles erklären, welche unseres Erachtens, insbesondre in Verbindung mit dem ihr völlig ebenbürtigen Präludium betrachtet, durch kein anderes Stück dieser großartigen und einzigen Sammlung an Kunst und Schönheit übertroffen wird. In ihr scheint sich uns nemlich, wie kaum noch in einer zweiten, die höchste technische Kunst mit der schönsten, zwanglos-freiesten Gestaltung

und dem geistigsten Ausdruck auf das Innigste zu verbinden: in ihr bewundern wir also den relativ höchsten Verein aller positiven Eigenschaften, welche ein Tonstück überhaupt und zugleich ein Gebilde dieser besondern Kunstgattung zu schmücken vermögen, und hiermit hätten wir also auch ungefähr das Princip angegeben, welches uns in der ästhetischen Werthschätzung dieser Tonstücke leitet. Als die ihr nächsten Rivalen durch den höchsten Verein aller trefflichen Eigenschaften möchten wir etwa bezeichnen die Cis moll-Fuge des ersten, die E moll-, Fis dur- und B moll-Fuge des zweiten Theiles, in dem Sinne also, daß wohl manche der andern Fugencompositionen noch in höherem Grade durch das in ihr entwickelte specifisch technische Kunstvermögen unsere Bewunderung herausfordert, als z. B. die beiden letztgenannten, oder andre vielleicht noch lebhafter und tiefer, inniger und stärker zu unsrer Phantasie und Empfindung sprechen, aber diese uns eben in ihrer harmonischen Gesammtwirkung wie nur noch wenige neben ihnen befriedigen.

Ueberhaupt aber in die Reihe der durch Geist und Empfindung, Phantasie und Kunst hervorstrahlendsten dieser Gebilde, also gleichsam in den ersten Rang möchten wir neben den schon bezeichneten stellen: die Fugen in C moll, Cis dur, E dur, F moll, Fis dur, G dur, Gis moll und B dur des ersten, jene in Cis moll, F dur, G moll und A moll des zweiten Theiles.

Nur einige wenige wüßten wir zu nennen, die man, wie etwa die D moll- und As dur-Fuge des ersten Theiles, als entschieden „matt" bezeichnen könnte, oder die, uns wenigstens, durch Verkünstelung im Ganzen oder Einzelnen einen gewissen mehr oder minder unbehaglichen Eindruck machen, wie die H moll-Fuge des ersten, die Fugen in C moll und E dur des zweiten Theiles.

Und somit gehen wir zur theils rein ästhetischen Betrachtung und Würdigung, theils technischen Analyse der einzelnen Stücke über.

Dritter Abschnitt.

Des wohltemperirten Claviers erster Theil.

1. Präludium und Fuge in C dur.

(Präludium: 4/4, Allegro*. Fuge: 4/4, Moderato.

Schönes Präludium, von äußerst zartem Ausdruck. Bei aller Einförmigkeit im Rhythmus und in der Figurazion doch durch interessante Modulazion fesselnd vom ersten bis zum letzten Takte. Besonders schön die Steigerung vom 24. bis 30. Takt und dann das Auslaufen der Bewegung in den beiden letzten Takten.

Die Fuge, technisch betrachtet, höchst meisterlich, aber in rein ästhetischer Hinsicht minder anziehend, von einem gewissen schulmeisterlichen Pedantismus. Das Thema trocken; die Durchführung gleichwohl von der größten contrapunktischen Gewandtheit, von dem reinsten, nirgend stockenden Flusse. Bemerkenswerth erscheint die durchgängige Anwendung der Engführung, wie sie in solcher Weise in dem ganzen Werke nicht wieder vorkömmt. Das Thema, innerhalb der 27 Takte, welche die Fuge umfaßt, in allen Stimmen 24 mal erscheinend, verschwindet nicht vom Plane. Eben in diesem schwelgerischen Ge-

* Man hat die Tempobezeichnungen Czerny's ohne Bedenken beibehalten zu dürfen geglaubt.

brauch der technischen Virtuosität liegt aber auch der ästhetische Mangel der Arbeit, da, trotz aller angewandten Kunst, doch unvermeidlich der Effect der Monotonie entsteht. Die auf rein logische Formentwicklung gerichtete Arbeit behält immer etwas Steifes. Gleichwohl nimmt sie in ihrer reichen und leichten Verwendung aller Kunstmittel unsere Bewunderung in Anspruch und kann durchaus nicht uninteressant heißen. Von besonders schönem Effect erscheint die letzte Engführung (Takt 24 und 25) auf einem Orgelpunkt und das Auslaufen der Bewegung in den beiden letzten Takten mit ihrem Aufwärtsdringen nach der höheren Tonregion.

2. Präludium und Fuge in C moll.

(Präludium: $^4/_4$, Allegro vivace. Fuge: $^3/_4$, Allegro moderato.)

Das Präludium energisch und lebendig genug, aber doch im Ganzen von geringerem ästhetischen Werth; in den ersten 20 Takten erklingt es als ein brillantes, ganz etüdenartiges, ein wenig einförmiges Tonspiel. (Man könnte von rasselnder Tonrumpelei sprechen.) Aber von mächtiger Wirkung sind die Steigerungen von Takt 21 bis 25 und von Takt 25 bis 28. Die letzteren unterbrechen das bisher einförmige Tonspiel mit einer neuen Figurazion, welches dann aber, nur mit verdoppelter Heftigkeit (das Allegro geht in Presto über), gleich einem prasselnden Hagelwetter losbricht. Von hier bis zum Schlusse gewinnt der Satz ein immer höheres poetisches Interesse.

Die nun folgende Fuge kann man wohl als eine der schönsten von allen bezeichnen, ein wahres Idealgebilde voll Glanz und Pracht, Feierlichkeit und Würde, ernst und streng und doch zugleich von der höchsten Zierlichkeit und Freiheit. Wie schön das zweitaktige Thema in seiner auf- und niederhüpfenden Bewegung und seinem ihr gegenübertretenden Stehenbleiben auf der Sexte des Grundtones im dritten Viertel des zweiten Taktes! Nicht das ganze Thema wird, wie in der vorigen Fuge, immer

zur Durchführung benützt, (das ganze Thema erscheint hier in 31 Takten nur 8mal), sondern nur ein Glied desselben, und wie schön, wie frei, wie kunstvoll entwickelt sich der Gegensatz und wird (in den Takten 9 bis 11, 13 bis 15 und 22 bis 25) in ähnlicher Weise durchgeführt; wie reich und doch immer fest gebunden die Modulazion des ganzen Stückes; wie fein empfunden sogar die beiden Mordenten im 23. Takte (von denen an den übrigen gleichen Stellen des Stückes kein Gebrauch gemacht ist); wie imposant dann das herrlich eingeleitete letzte Hervorbrechen des Themas im Basse mit seinem Auslaufen in den fragenden Sextaccord $\overset{c}{g}_{es}$, welchem dann im nächsten Takte eine, scheinbar den völligen Schluß einleitende Wendung folgt. Aber noch einmal läßt der Meister auf dem als Orgelpunkt ruhenden c im Discant das (wie vorhin um einen halben Takt verschobene) Thema erklingen und endlich mit dem Durdreiklange aushallen. Ein, man kann sagen, in jeder Note bewunderungswürdiges und durchaus schönes Gebilde von höchstem Ausdrucke.

3. Präludium und Fuge in Cis dur.

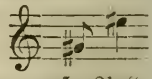
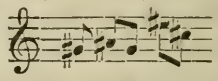
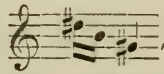
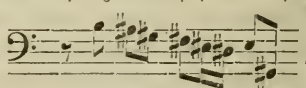
(Präludium: $^3/_8$, Vivace. Fuge: $^4/_4$, Allegro.)

Das Präludium: ein bewunderungswürdiges Stück, voll Grazie und künstlerischer Feinheit. Wie zierlich ist die zuerst im Baß auftretende, acht Takte umfassende thematische Figur in der anmuthigen Cirkelbewegung, die sie beschreibt, gebildet. In den zweiten acht Takten erscheint sie in der Oberstimme auf der Dominantstufe, also in Gis dur, von dem gleichen zierlichen Gegensatze im Basse begleitet; dasselbe Verhältniß wiederholt sich dann mit jedesmaliger Umkehrung der Stimmen in den beiden nächstfolgenden Takten, also immer die gleiche Bildung auf der nächst höheren Dominantstufe, jedoch, in bedeutungsvollem Gegensatz zu den beiden ersten achttaktigen Reihen, nicht in

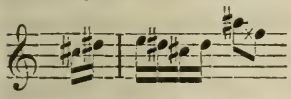
Dis- und Ais dur, sondern in Dis- und Ais moll. Nach der vierten Wiederholung eine neue Bildung: eine kleine viertaktige Periode, (mit je zwei gleichmäßigen Gliedern, deren zweites nur immer um die Stufe eines ganzen Tones tiefer rückt und) die sich gleichfalls auf den Octavensprung gründet, von dem auch das Thema seinen Ausgangspunkt nahm; auch diese viertaktige Bildung wiederholt sich, wie die frühere achttaktige, viermal in gleichem Wechsel zwischen Ober- und Unterstimme und in gleicher Modulazionsfolge, nur in umgekehrter Richtung; denn stieg die frühere Entwicklung immer zur nächst höheren Dominantstufe hinauf, so sinkt sie jetzt dagegen immer in die nächste Unter-Dominantstufe hinab, also von Ais nach Dis, nach Gis und nach Cis, und folgten in der frühern Entwicklung zwei Moll- nach zwei Dur-Stufen, so folgen jetzt umgekehrt nach zwei Moll- zwei Dur-Stufen: also nach Ais- und Gis moll: Gis- und Cis dur. Und nun ist es wunderschön, wie Bach, nachdem er nach der Tonika zurückmodulirt hat, nun noch eine Quintstufe weiter abwärts, also in die Unterdominante der Tonika modulirt und dann in Fis dur das Thema wieder anstimmt. Von wie sanft beruhigender, zarter Wirkung ist jetzt sein Auf- und Niederschaukeln auf festgehaltenem Grundton nach der vorangegangenen, durch ihren rastlosen Modulazionswechsel so aufgeregten 16taktigen Periode: eine Wirkung, die noch dadurch erhöht wird, daß die Oberstimme eben zuvor sich immer in ziemlich hoher, scharfer Discantlage bewegte und nun, indem sie das Thema wieder ergreift, mit plötzlichem Ruck in die tiefere, mildere Altlage hinabsinkt. Man hat wohl ein Gefühl, wie wenn man einen Schwan lange im Wassergeleise ruhig und stetig dahinziehen, dann plötzlich in raschen Kreiselbewegungen sich winden und drehen, dann aber, in anderer Richtung, seine Bahn wieder ruhig fortsetzen sähe. — Also in Fis dur war unser Thema wieder erschienen und spinnt sich ruhig aus; aber nur einmal noch bringt es der Meister mit Umkehrung der Stimmen auf den Plan, indem er wieder in die Tonika zurückmodulirt und es

nun in dieser, der völlig gleichen Gestalt wie in den ersten acht Takten, wieder erscheinen läßt. Wir fühlen, daß jetzt diese, zum Abschluß gekommene Entwicklung nicht weiter fortgeführt werden dürfe; Bach bricht also ab und fügt, gleichsam als Nachspiel und wie um seine Freude über das so Wohlgelungene auszudrücken und sich zu neuer Arbeit zu rüsten, noch ein munteres Tonspiel hinzu, welches 42 Takte umfaßt und sich in drei Glieder abtheilt, deren erstes sich wieder innerhalb zwölf Takten ruhig auf dem als Orgelpunkt festgehaltenen Gis, der Dominante der Tonika, ähnlich wie das Thema selbst (dem man auch Cis als Orgelpunkt unterlegen könnte), abwickelt; diesem ersten Gliede folgt ein zweites gleichfalls von zwölf Takten und wie das Mittelglied des Hauptsatzes von unruhiger Bewegung und Modulazionswechsel erfüllt; dann folgt als drittes Glied eine Wiederholung des ersten in der tieferen Octave, die aber nach dem zehnten Takte abbricht, wo dann durch eine sechstaktige Figurazion der völlige Schluß eingeleitet wird. Wie sich nun hier in dem ganz verschieden gebildeten Nachsatze die gleichen Verhältnisse des Hauptsatzes in ganz ähnlicher Weise wiederholen, ist durchaus bemerkenswerth. Und wer nach der hier versuchten Analyse das kleine Gebilde nochmals überblickt, der wird nun auch rein intellectuell erkennen, was sich ihm durch das Gefühl sogleich geoffenbart haben muß, welch ein Meisterstück er in demselben vor sich hat, deutlicher vielleicht sogar, als sich der Meister, der es schuf, selbst dessen bewußt sein mochte.

Die nun folgende Fuge zählt zu den humoristischen und steht unter den Meisterstücken dieses Werkes in der ersten Reihe. Sie ist auch eine der umfangreicheren und umfaßt 55 Takte, in welchen das anderthalb Takte umfassende geistreiche, zierliche, schon rhythmisch so eigenartig gebildete, in freiestem Geiste erfundene Thema 14mal erscheint. Welch lebendige Entfaltung, organische Gliederung, welche Freiheit der Bewegung, welcher Reichthum der Modulazion, der dennoch nie gewisse feine Grenzen überschreitet, in dem köstlichen Gebilde! Wie kunstvoll ver-

wendet Bach in den kleinen episodischen Partheien dieser Fuge (Takt 12—14, 16—19, vor allem Takt 29—34 und 35—42) einzelne Motive, sowohl des Themas, wie des Gegensatzes zur Durchführung, so daß bei der größten Mannigfaltigkeit immer das Gefühl und Bewußtsein der strengsten Einheit erhalten bleibt. So liegt z. B. das imitatorisch benützte Motiv:  (Takt 7), welches die ganze Fuge hindurch eine große Rolle spielt, eigentlich schon im Thema; denn löst man die Figuration der ersten drei Achtel desselben in ihre rein harmonischen Bestandtheile auf, so erhält man:  u. s. w. Die Figur  , mit welcher der Meister in der viertaktigen Episode: Takt 29—34 ein so anmuthiges, insbesondre auch rhythmisch interessantes Spiel treibt (da ihr harmonisches Fundament sich in heimlichen Synkopen auf und nieder schiebt), geht auch nur aus diesem Motive durch figurative Erweiterung hervor. Interessant ist besonders auch die Stelle: Takt 35—38, in welcher, wie in der vorhergehenden Fuge, die erste Hälfte des Themas (man könnte sagen: der Hauptsatz ohne den Nachsatz) zur Weiterschlingung des Fadens benützt wird, in der allein aber im Baß als Gegensatz eine ganz neue Figur auftritt, die auf den ersten Blick als außer Zusammenhang mit allem Uebrigen erscheinen könnte. Sieht man aber näher zu und faßt nur ihren melodischen Gang in's Auge:  , so erkennt man sogleich ihren Zusammenhang mit dem Thema und wie sie nur aus einer Umbildung desselben hervorgeht. Und wie prächtig ist der Triller auf gis am Ende dieser viertaktigen Episode angebracht, die sich dann, obwol umgebildet, mit Umkehrung der Stimmen und transponirt wiederholt, bis dann im 42. Takte das Thema wieder seiner ganzen Ausdehnung nach in

der Tonika erscheint und im 44. Takte, wo der Alt dasselbe in der Dominante wiederholt, die Fuge wieder dreistimmig wird, nachdem sie — ein seltener Fall — 10, oder genau genommen 14 Takte lang (nemlich schon vom 29. Takte an) nur zweistimmig fortgelaufen war. Scheinbar zum letzten Mal tritt das Thema im vierten Takte vor dem Schlusse auf, wo es dann in der Mitte des drittvorletzten schließt, aber ein nur wenig aufmerksamer Blick entdeckt es in den beiden letzten Takten, nur umgebildet, verborgen, nochmals in folgender Gestalt:



u. s. w.

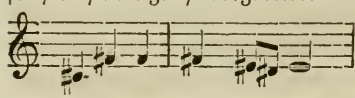
4. Präludium und Fuge in Cis moll.

(Präludium: $^6/_4$, Andante con moto. Fuge: $^4/_4$, Moderato.)

Schönes, äußerst kunst- und ausdrucksreiches Präludium (wir machen nur, obwol ganz nebenbei, und ohne auf dieses in jedem Zuge bewunderungswürdige Stück näher einzugehen, auf die Stelle vom 2. bis 7. Takte Seite 15* und auf die feine Anwendung der Prall-Triller in den vorhergehenden Takten aufmerksam), würdiger Vorgänger der nun folgenden Fuge; denn wie jenes voll feierlicher Würde, so ist diese von höchster Erhabenheit. Schon das Thema, wie bedeutungsvoll! In der Baßstimme tritt es ein mit dem, einen Takt hindurch aushallenden Grundton, steigt dann in die kleine Untersecunde (den Leitton) hinab, bewegt sich dann durch das herbe Intervall der verminderten Quarte aufwärts und schließt dann, von hier aus wieder um das Intervall einer kleinen Secunde abwärts schreitend, im dritten Takt auf dem abermals gleich dem ersten cis lang gezogenen Ton dis (also auf der Dominant-Harmonie). Schon die erste Durchführung erscheint, wenn man die harmonische Behandlung und die Art der Stimmen-Eintritte betrachtet, als höchst kunstvoll. Die Fuge ist (und außer ihr unter allen 48 des

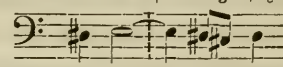
* Die Seiten-Angaben beziehen sich auf die Czerny'sche Ausgabe.

ganzen Werkes nur noch die in Hmoll des ersten Theiles) fünfstimmig geschrieben, ob denn gleich freilich — wie nicht anders möglich — alle fünf Stimmen nur an wenigen Stellen des Anfanges und Schlusses zugleich thätig erscheinen. Man beachte die schöne Modulazion nach Edur, der Parallele, in den Takten 29 bis 35. Mit dem 36. Takte nimmt die Fuge einen etwas veränderten Charakter an, denn nachdem sie bisher in feierlicher Ruhe (nur an ein Paar Stellen über die Bewegung in Viertelnoten hinausgehend) einhergeschritten war, tritt jetzt — zuerst in der Diskant-Stimme — ein neuer Gegensatz in Gestalt einer flüssigen Achtelfigur auf. Er hebt auf dem Dominantton gis an und die zweigliedrige Figur steigt in immer gleicher Bildung durch vier Takte bis zur Tonika hinab, während Tenor und Alt zweimal das Thema erklingen lassen. Nun nimmt der Tenor den neuen Gegensatz auf, bildet ihn aber in durchaus entgegengesetzter Richtung, so daß er die Figur, da er von der Dominante zur Tonika (in der Richtung nach aufwärts) nur den Raum einer Quarte zu durchschreiten hat, schon im dritten Takte zu Ende führt. Sie wandert nun in den Baß hinab, wird aber vom dritten Takte ab, wo sie zugleich in kanonischer Nachahmung im Diskant erscheint, verändert und bleibt nun überhaupt der beständige Begleiter der Fuge bis zum 92. Takte, mit welchem diese zu der ruhigeren Bewegung des Anfanges zurückkehrt. Indessen war bei der vierten Durchführung jener Figur (in der Altstimme) ein quasi — denn er erscheint schon früher hinlänglich vorgebildet — neuer Gegensatz aufgetreten:



,* der nun mit dem Thema

* »Quasi neu« und „hinreichend vorgebildet", denn es geht ja dieses Motiv offenbar aus dem Motiv des ersten Gegensatzes:



durch rhythmische Auflösung der drei gebundenen Taktglieder hervor.

und jener Gegenfigur auf das Kunstreichste verflochten wird. Man bemerke unter anderem auch den prachtvollen Eintritt des Themas in der tiefsten Baßlage im drittletzten Takte von Seite 16. Mit dem 93. Takte wird die Bewegung der Fuge, wie schon bemerkt, wieder ruhiger, bleibt aber doch bis gegen den völligen Schluß hin durch das Beibehalten des obigen (umgestalteten) Gegensatzes und seines andringend pochenden Wesens aufgeregter, als sie zu Anfang war.

Wie man sieht, zerfällt diese Fuge gewissermaßen in drei Abschnitte, deren mittlerer, ausgedehntester 57 Takte, der erste 35, der letzte 21 Takte umfaßt. Mit der bewunderungswürdigsten, erstaunlichsten Kunst sind die Elemente derselben, besonders in dem letzten Abschnitte mit seinen gedrängten Engführungen und den beiden prachtvollen Orgelpunkten am Schlusse, combinirt, obwol sich anderseits nicht leugnen läßt, daß die Fuge durch diese Behandlung jenen strengen Einheitscharakter verloren hat, welchen nur wenige dieser Gebilde des Meisters vermissen lassen. Auch hat die Ueberkünstlichkeit des Satzes den Meister hin und wieder zu kleinen, empfindlichen Härten geführt, z. B. im 23. und 24. Takte — wofern es nicht als ein Frevel erscheint, dergleichen in einem Werke, welches in dem Glorienschein der höchsten Kunstvollendung strahlt, auch nur im Vorübergehen zu bemerken.

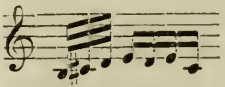
5. Präludium und Fuge in D dur.

(Präludium: $^{4}/_{4}$, Allegro vivace. Fuge: $^{4}/_{4}$, Allegro moderato.)

Das Präludium: leichtes Tonspiel, modulatorisch interessant, besonders durch die unerwartete Wendung nach Moll gegen den Schluß, wo auch zugleich das plötzliche Eintreten einer sich an der Bewegung betheiligenden zweiten Stimme überraschend wirkt.

Heroisch-trocken möchte man den Grundton der eigenthümlich gestalteten Fuge nennen. Wie sehr prägt das Thema, ob man es gleich nicht zu jenen zählen kann, die sich durch hervorragende

Erfindung auszeichnen, in seinem originellen Eintritt doch den Charakter eines spontanen Einfalles aus. Als ein kleiner beachtenswerther Zug Bach'scher Consequenz erscheint die Figur:



im dritten Takt, die eigentlich nur als eine rhythmische Umgestaltung der Anfangsfigurazion des Themas anzusehen ist und dann später in so eigenthümlich interessanter Weise verwendet wird, nemlich nach dem ersten der Theilabschnitte, in welche sich diese Fuge gliedern läßt, nach dem Schlusse in Hmoll im 9. Takte und nach dem zweiten Abschnitte, wo ein Schluß in Emoll gebildet wird, im 17. Takte und dann beide Male die strengere Durchführung durch ein interessantes, originelles Wechselspiel zwischen jener Anfangsfigurazion des Themas und der aus ihr hervorgehenden Figur unterbrochen, ja eigentlich nach dem zweiten Abschnitte überhaupt nicht wieder aufgenommen, sondern die Fuge in köstlich freier Weise zu Ende geführt wird.

6. Präludium und Fuge in Dmoll.

(Präludium: $^4/_4$, Allegro moderato. Fuge: $^3/_4$, Andante.)

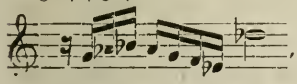
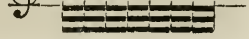
Sehr interessantes Präludium. Man bemerkt, wie die abwärts steigende Figur des Basses im 4. Takte in der Folge motivisch benützt wird; man bemerkt auch den genauen Zusammenhang der Harmonieen in der reich gegliederten Modulazionskette: Dmoll (Tonika), Fdur (Parallele), Gmoll (Unter-Dominante), Amoll (Ober-Dominante); kurz, man gewahrt auch in dieser kleinen Bildung die Verbindung einer freien, ungezwungenen Bewegung mit einer streng logischen Folge. Wie eigenthümlich die chromatische Figur in den beiden vorletzten Takten!

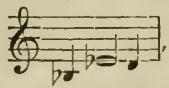
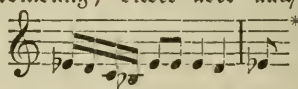
Die Fuge dürfte zu denjenigen gezählt werden müssen, welche der Meister ohne eigentliche Inspirazion begonnen, denn das Thema kann, wie jenes der Cdur-Fuge, den nüchtern-pedantischen Charakter gewöhnlicher Fugen-Themen nicht ganz ver-

leugnen. Auf Grundlage dieses Themas hat freilich der Meister ein Gebilde ausgeführt, so reich, interessant, kunstvoll, wie es außer ihm keiner vermocht hätte. Als eine besonders glückliche Erfindung, die im Verlaufe der Arbeit zu den interessantesten Combinazionen führt, mag die Nachahmung des im zweiten Takte des Themas liegenden Sextensprunges im Gegensatze bezeichnet werden. Allein obwol in dieser Fuge alle Künste des Contrapunktes: Engführungen und Umkehrungen (vom 22. bis 31. Takte) aufgeboten werden und obwol sie Züge von der frappantesten Kühnheit enthält (man beachte z. B. die Modulazionen und harmonischen Folgen im 15. und 16., dann im 36. bis 38. Takte), so wird der Laie von ihr doch immer einen etwas frostigen Eindruck empfangen. Man fühlt einen gewissen Zwang, eine gewisse Härte und Steifheit. Sie macht nicht den Eindruck eines sich in voller Freiheit entfaltenden Tongebildes, wie diejenigen unter den derartigen Arbeiten des Meisters, welche uns eben um dieser Eigenschaft willen als die vollendetsten gelten.

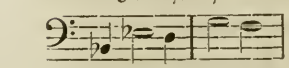
7. Präludium und Fuge in Es dur.

(Präludium: $^4/_4$, Lento moderato. Fuge: $^4/_4$, Allegro.)

Eines der reichsten unter allen 48 Präludien dieses Werkes, selbst schon — es ist durchaus in strengem vierstimmigen Satze geschrieben — ein bewunderungswürdiges Meisterstück der Polyphonie. Auf der als Orgelpunkt vier Takte lang festgehaltenen Tonika erhebt sich die einfache Figur:  , die sieben Takte lang fortgesponnen und, nachdem im 6. und 7. Takte der Uebergang nach der Dominante gemacht worden war, die nun im 8. und 9. Takte als Orgelpunkt festgehalten wird, auf diesem im 8. Takte mit doppelt beschleunigter Bewegung aus der Region der zweigestrichenen Octave abwärts geführt wird: 

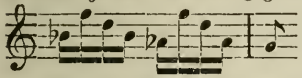
Nun wird im 10. Takte eine Cadenz auf der Dominante gebildet und mit diesem beginnt, indem das ursprüngliche Motiv verschwindet, eine völlig neue, streng contrapunktische Bildung mit dem Motiv:  , welches in den künstlichsten kanonischen Nachahmungen, Engführungen, rhythmischen Verkürzungen mit unendlichem Aufwand modulatorischer Kunst (der freilich auch zu manchen, besonders beim Vortrage am Clavier hervortretenden Härten führt) 15 Takte lang durchgeführt wird. Die einige Male (im 11., 12. und 13. Takte) eingestreute Sechszehntelfigur: erinnert übrigens, obgleich sie auch als eine rhythmische Verkürzung des zweiten Motivs aufgefaßt werden kann, auch rhythmisch an die Hauptbildung und wird so der Zusammenhang zwischen dem ersten und zweiten Abschnitte in jedem Betracht erhalten. So wie der erste, so hat auch der zweite Abschnitt zu einer Cadenz auf der Dominante der Tonika hingeführt. Man könnte diese beiden Abschnitte gleichsam als Einleitung ansehen; denn nun nimmt Bach das ursprüngliche Motiv in seiner ursprünglichen Fassung wieder auf, bringt es mit dem zweiten in Verbindung, bildet aber auch das erste Motiv zu einem neuen:  * weiter aus und formt nun aus diesen Elementen ein contrapunktisches Meistergewebe, welches sich 44 Takte hindurch in der kunstvollsten Mannigfaltigkeit und dem reichsten Modulazionswechsel fortschlingt. Gleichwol möchte dieses Präludium mehr zu jenen

---

* In ähnlicher Weise wird auch das zweite Motiv erweitert:  Man bemerke die Engführungen desselben gegen den Schluß des Präludiums hin, insbesondre die schöne Art, wie es im Tenor zu Ende geführt wird.

Gebilden gehören, deren hoher Kunstwerth erst dem analysirenden Verstande völlig aufgeht, ob es gleich Parthieen enthält, welche auch die unmittelbare Empfindung lebhaft anzusprechen wohl geeignet sind, wie der ganze Eingang, die herrliche Stelle beim Eintritte des Fmoll (Takt 37), der schöne Schluß mit seiner leisen, dem weichen, gehaltenen Charakter dieses Präludiums so angemessenen Wendung nach Moll.

Das Thema der Fuge trägt den Charakter des Capriciösen. Man könnte dasselbe als in modu plagalico geschrieben bezeichnen, da es sich durchaus um die Quinte der Tonika herum bewegt, mit derselben beginnend und schließend. Und im Gefährten anderseits prägt sich (vermöge des mit ihm verbundenen Gegensatzes) durchaus nicht die Tonart der Dominante, sondern ganz und gar jene der Tonika aus. Bemerkenswerth erscheint auch, daß der Gefährte nicht unmittelbar nach dem Schlusse des Themas eintritt, sondern von demselben durch eine nach der Tonika zurücklenkende Figur getrennt wird. Denn die Figur:



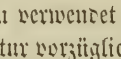
darf, obwol sie der Gefährte treu nachahmt, dieselbe auch bei der Wiederholung des Führers und der nächsten Durchführung des Themas noch beibehalten wird und auch den ganzen Verlauf des Tonstückes hindurch motivische Bedeutung behält (jedoch in den späteren Durchführungen nur noch, zuweilen umgebildet, im Gegensatz erscheint), doch nicht eigentlich als dem Thema angehörend betrachtet werden.

Die technische Arbeit in dieser Fuge nun ist so meisterlich, wie in irgend einer; doch enthält sie einige Stellen, welche das unbefangene, mehr auf den melodischen und harmonischen Fluß, aus welchem die Schönheit entspringt, achtende Ohr den Zwang der Form empfinden lassen. Man sehe z. B. die harmonische Configuration im 6. Takt, den Eintritt des Themas in Cmoll im 20. Takte. Beachtung verdient es auch, wie Bach im Schlußtakte der Fuge die kleine Sext anwendet, wie im Schlußtakte des Präludiums.

Daß in diesem Stücke das Präludium eine größere Ausdehnung hat, als die Fuge (es zählt fast doppelt so viel Takte und nimmt also in Folge des langsamen Tempos die vierfache Zeitdauer in Anspruch), könnte immerhin als ein ästhetisches Mißverhältniß angesehen werden.

8. Präludium und Fuge in Es moll.

(Präludium: 3/2, Lento moderato. Fuge: 4/4, Andante con moto.)

Schönes, tiefsinniges, melodisch wie harmonisch reiches Präludium von feierlich ernstem Charakter, den schon die ausschließlich herrschende, einförmig-rhythmische Bewegung der die melodieführende Stimme begleitenden Akkorde  ausprägt.

Das Thema der Fuge hat nichts Auszeichnendes. Es scheint von vornherein mit der Absicht erfunden, zu recht mannigfachen, künstlichen Combinazionen verwendet zu werden, zu welchen es sich vermöge seiner Structur vorzüglich eignet. Und in der That ist die Fuge eine der künstlichsten; das Thema wird bald umgekehrt, bald in doppelter Engführung, bald in vergrößerter Bewegung und in mannigfacher Combinazion dieser Formen durchgeführt. Die Composizion macht aber auch mehr den Eindruck einer mit Geist und höchster technischer Gewandtheit ausgearbeiteten Studie, als eines frei concipirten und durchgeführten Kunstwerkes. Gewisse rhythmisch-melodische Anklänge in der Bildung der Fuge an jene des Präludiums werden Aufmerksamen nicht entgehen. Die Fuge schließt übrigens, ungleich den früheren Moll-Fugen und dem Präludium selbst, mit dem Moll-Dreiklang.

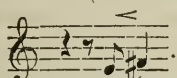
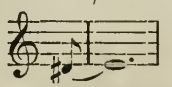
9. Präludium und Fuge in E dur.

(Präludium: 12/8, Allegretto. Fuge: 4/4, Allegro vivace.)

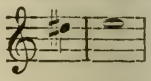
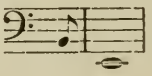
Das Präludium ist so capriciös, wie die darauf folgende Fuge selbst. Man beachte nur den durchgängig (mit Ausnahme

von Takt 11 bis 15) auf den schlechten Takttheil fallenden rhythmischen Accent (die angezeigten Pralltriller erhöhen den Eindruck des Launigen). Das ganze Stück schreitet gleichsam in der Haltung eines trunken Taumelnden einher. Nur vom 11. Takte an scheint der Tondichter seinem wankenden Gebilde mehr Halt geben zu wollen, tritt im 13. schon ziemlich fest auf, verliert aber über diesem Bestreben die dritte Stimme (das Stück ist dreistimmig gesetzt) und huscht nun mit der so unerwartet eintretenden Sechszehntelfigur, wie balancirend, über den 14. Takt hin, welcher das Tonstück nach der Unterdominante führt, in der sich die Anfangsbildung wiederholt. Man bemerke auch die capriciöse, fast gewaltsame Modulazion im 6. und 7. Takte, die sich später, in die Unterdominante transponirt, wiederholt.

Es zählt dieses Werk viele Stücke, welche die nun folgende Fuge an contrapunktischer Kunst und auch an andern Kunsteigenschaften weit überbieten, wie z. B. die vorhergehende; aber was Einheit, Rundung, Fluß der Composizion betrifft, steht diese in erster Reihe. Es ist ein entzückendes Gebilde und gehört zu denjenigen, welche in der unendlichen Leichtigkeit der Verschlingungen jede Spur der Arbeit verschwinden lassen, so daß der Hörer von dem dahinbrausenden melodisch-harmonischen Gewoge der Stimmen berauscht und auf's Höchste angemuthet werden muß, auch wenn er die innere Künstlichkeit des Gefüges kaum gewahr wird.

Wie geistreich beginnt das Thema mit dem Aufschritt aus der Tonika in die Secunde (die Quinte der Dominante), gleich einer Interjekzion:  . Daß dieses Motiv schon in dem Präludium vorbereitet war, kann Aufmerksamen nicht entgehen; man beachte nur allein dessen Schlußfall: 

Wie ein funkelndes Licht blitzt nun dieses so prägnante Motiv in dem schwirrenden Verlaufe des Tonspiels hervor, bald in der

Höhe, bald in der Tiefe, bald in der Mittelregion, und trägt zu dem unendlichen Reiz dieses köstlichen Gebildes nicht wenig bei. Man bemerke, wie unser Tonzaubrer es im drittvorletzten Takte im Basse in Quartintervallen in die Tiefe hinabstürzen, dann mit einem weiten kühnen Sprunge aufwärts klimmen läßt, indem es eben vorher auch im Alt aufgeflammt war. Und nachdem nun das kecke Motiv sein munteres Flackerleben ausgehüpft hat, kömmt es im Uebergang vom vorletzten zum letzten Takte mit einem letzten bedächtigen Schritt zur Ruhe:  während der Baß mit:  schließt.

10. Präludium und Fuge in Emoll.

(Präludium: $^{4}/_{4}$, Allegro molto moderato und Presto. Fuge: $^{3}/_{4}$, Allegro.)

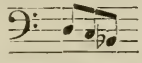
Ziemlich reizloses Präludium; die Melodie rococoartig verschnörkelt, die Baßbegleitung einförmig. Das tumultuose Nachspiel — als welches die letzten 19 Takte von der Stelle an, wo Presto vorgezeichnet ist, anzusehen sind und worauf das Vorhergehende so gar nicht vorbereitet — befremdet.

Die Fuge ist die einzige zweistimmige des ganzen Werkes, daher denn auch die leichtgeschürzteste von allen und die einzige, in welcher sich — in freilich charakteristischer Weise — der sonst unerhörte Fall eines Unisono ereignet. Das kleine Gebilde wickelt sich übrigens rund und flüssig genug ab.

11. Präludium und Fuge in Fdur.

(Präludium: $^{12}/_{8}$, Vivace. Fuge: $^{3}/_{8}$, Allegretto.)

Sehr graziöses Präludium; das Spiel mit den Trillern sehr geistreich; auch harmonisch sehr interessant, z. B. die Septimenfolge im fünftvorletzten Takte.

Die Fuge, welche das Präludium so trefflich einleitet, gehört zu den humoristischen. Forkel und mit ihm Hilgenfeld wollen sie zu den minder gelungenen zählen; wir wüßten nicht weßhalb: wir rechnen sie vielmehr zu denjenigen Stücken, an welchen auch der sonst nicht allzu fugenfreundliche Laie Gefallen finden müßte. Wie zierlich ist schon das Thema erfunden, mit wie feiner Kunst, in wie ungezwungener Natürlichkeit erscheinen insbesondere bei der Wendung des Satzes nach der Parallelton-art die Engführungen desselben, mit wie geistreicher Laune wird das Motiv des Themas:  in den letzten 17 Takten in der Umkehrung durchgeführt, denn nicht anders ist die, Seite 38, System 5 aufsteigende, später vom Sopran und Alt im Terzengange nachgeahmte Baßfigur aufzufassen; wie genial ist der Anklang an das Thema im Schlusse der Tenorstimme, und was sonst noch alles zu rühmen wäre!

12. Präludium und Fuge in F moll.

(Präludium und Fuge: $^4/_4$, Andante.)

Ueberaus tiefsinniges, herrliches, der darauf folgenden Fuge völlig würdiges Präludium, streng vierstimmig, aber in freiem Stil geschrieben.

Die Fuge ist eines der schönsten Beispiele von der Verbindung streng logischer Gesetzmäßigkeit mit melodischer Freiheit der Bildung. Wie eigenthümlich ist das Thema gebildet: das Beginnen in der Dominante, das Stehenbleiben auf der Secunde (als Quinte der Dominante) vor dem Schlußfall in die Tonika, das Durchschreiten chromatischer Intervalle und der unharmonischen Quarte im zweiten Takte, der auf- und niedersteigende Gang, alles gibt ihm einen schwankenden, suchenden, beklemmten, herben Charakter. Und welcher Aufwand an harmonischer Kunst wieder in diesem Stück! Man bemerke die Stelle vom fünftvorletzten Takte auf Seite 41 an, wo der Alt mit dem Thema einfällt und

in Wahrheit zwischen den andern Stimmen eine Art harmonischen Eiertanzes aufführt. Die Stelle gehört übrigens in ihrer Künstlichkeit zur Gattung der Augenmusik; denn kaum der Geübteste würde das Thema an dieser Stelle, insbesondre beim Vortrag am Clavier, heraushören, und daß sie schön klinge, möchten wir eben auch nicht behaupten. Nicht minder kunstvoll ist die nächst darauf folgende Durchführung des Themas im Tenor, und schmiegt sich doch — wie ja Bach diese Kunst im wunderbarsten Grade besitzt — völlig ungezwungen und im schönsten Wohlklange dem Gange der übrigen Stimmen an. Und von wie großer melodisch-harmonischer Schönheit ist die dieser Durchführung folgende dreitaktige Episode, nach welcher dann das Thema so herrlich in der höchsten Lage des Diskantes hervortritt.

13. Präludium und Fuge in Fis dur.

(Präludium: $^{12}/_{16}$, Allegretto. Fuge: $^{4}/_{4}$, Allegretto.)

Nichts reizender als dieses Präludium, es müßte denn die darauf folgende Fuge sein.

Aber wie gerade dem Schönsten, Vollkommensten der Kunst gegenüber das erläuternde Wort am leichtesten verstummt, so ziehen wir es auch vor, an diesem köstlichen Gebilde lieber ganz stillschweigend vorüberzugehen, es der lebendigen Betrachtung und dem häufigen Genusse der Empfänglichen empfehlend. Nur das Eine bemerken wir — ob auch gleich diese Eine Bemerkung ziemlich überflüssig scheint —, daß es kaum denkbar ist, die complicirte Form der Fuge leichter und graciöser zu behandeln, als es Bach in diesem Stück gelungen ist.

14. Präludium und Fuge in Fis moll.

(Präludium: $^{4}/_{4}$, Allegro moderato. Fuge: $^{6}/_{4}$, Andante.)

Das Präludium — eine interessante Studie.

Die Fuge hat einen etwas scholastisch schwerfälligen Cha-

rakter, der zum Theil schon in dem breiten Rhythmus und dem ungewöhnlich gedehnten Thema mit seinen stockenden Gliedern begründet ist. Im Thema, so wie auch im Gegensatz, macht sich wieder einmal die Neigung Bach's zu chromatischen Bildungen bemerkbar. Indem das Präludium den Schluß in Moll bildet, so schließt doch die Fuge selbst wieder, ungeachtet der in ihr herrschenden, zwar freilich mehr gravitätischen, als pathetischen Stimmung, in Dur.

15. Präludium und Fuge in G dur.

(Präludium: $^{12}/_{16}$, Allegro. Fuge: $^{6}/_{8}$, Allegretto.)

Das Präludium: ein Gebilde, von der munterſten Laune eingegeben, beinahe ausgelaſſen, übermüthig zu nennen.

Ihm entſpricht völlig die eben ſo köſtliche, muntere Fuge, welche Forkel gleichfalls, man erräth nicht, warum, zu den „minder vollkommnen" zählen will. Wir möchten ſie wahrlich nicht um Vieles vermiſſen. Schon das Thema mit ſeinen neckiſchen Septimenſprüngen iſt voll Grazie und wirkt insbeſondre auch durch die ſchöne Symmetrie ſeiner Bildung. Und welch ein feiner Humor liegt in der Umkehr dieſes Themas, welche Bach im Verlaufe der Arbeit, ja ſchon nach der erſten Durchführung in's Spiel bringt. Niemand denkt dabei an „Kunſt" und an „Arbeit"; alles folgt ſo leicht, ſpielend, ungezwungen natürlich. Und wie köſtlich in allen Theilen iſt die Epiſode Takt 8 bis 15 auf Seite 50, wie kunſtvoll in der Führung der Stimmen und in der Miſchung von Dur und Moll die letzte Durchführung vom zehntvorletzten Takte an! Was dürfte an dieſer Arbeit „minder vollkommen" heißen?

16. Präludium und Fuge in G moll.

(Präludium: $^{4}/_{4}$, Lento moderato. Fuge: $^{4}/_{4}$, Andante con moto.)

Auch dieſes Stück (wenn wir Präludium und Fuge als ein zuſammengehöriges Ganzes betrachten wollen) wird von

Forkel als „minder vollkommen" bezeichnet und wir müssen auch dieses in Schutz nehmen. Zwar, das Präludium hat etwas Eckiges (und der Triller-Orgelpunkt im 3. Takt klingt nicht zum lieblichsten), aber es drückt sich in diesen eckigen Formen und Figuren ein gewisser burlesker Humor aus, der wenigstens uns nicht übel gefällt. Wie häufig übrigens Bach von ähnlichen Bildungen, wie man deren in diesem Präludium im viertvorletzten Takte begegnet, oder auch von Septimengängen, wie am Schlusse des vorhergehenden Taktes, Gebrauch macht, wird derjenige, der die Werke des Meisters studirt, häufig genug Gelegenheit haben, zu bemerken.

Wie gesagt, auch die Fuge müssen wir, wenn wir sie auch keineswegs in die erste Reihe rücken möchten, als ein höchst vortreffliches Stück rühmen. Was sollte an ihr zu tadeln sein? Schon das Thema ist geistreich genug entworfen. Auch die Durchführung ist so lebendig, wie kunstvoll (auch im Sinne der Schule, und doch durchaus nicht überladen, erkünstelt, gezwungen, pedantisch). Kurz wir können das Unvollkommne nicht finden (es müßte denn in Parthieen liegen sollen, wie sie ähnlich auch in andern Stücken dieses Werkes vorkommen, denen Forkel deßhalb nicht den Vorwurf der Unvollkommenheit macht, etwa in der ein wenig „rosalienhaften" Episode: Takt 4 bis 8 auf Seite 54) — und möchten uns wohl mit Forkel darüber auseinandersetzen können, denn ohne Zweifel würde dieser sein Urtheil nicht sowol auf subjectiven Geschmack, in Betreff dessen bekanntlich aller Streit mißlich bleibt, sondern auf irgend welche positive Mängel niederern oder höheren Grades stützen wollen, die wir eben nicht zu entdecken vermögen.

17. Präludium und Fuge in As dur.

(Präludium: $^3/_4$, Moderato. Fuge: $^4/_4$, Andante.)

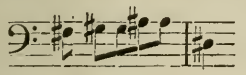
Hätte Forkel jene negirende Bemerkung, statt über die beiden Stücke in G dur und G moll, über das Präludium und die

Fuge in As dur ausgesprochen, da würden wir ihm weit eher beipflichten, denn in der That haben diese beiden Stücke wenig Auszeichnendes an sich und können kaum einen höheren Ruhm, als den einer ziemlich gewöhnlichen wackern Organistenarbeit beanspruchen. Man wundert sich, wie ein Bach in diesem Werk seine Kunst an ein so leeres Thema, welches auch durch die Ausführung in kein helleres Licht tritt, hat verschwenden mögen, als es dieser Fuge zu Grunde liegt.

18. Präludium und Fuge in Gis moll.

(Präludium: 6/8, Allegretto moderato. Fuge: 4/4, Andante.)

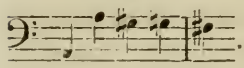
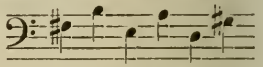
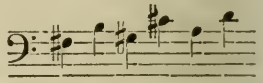
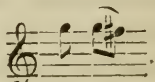
Aber gleich in dem nächsten Stück, dem Präludium und der Fuge in Gis moll (statt As moll) erhebt der königliche Adler seinen Flug wieder in die Wolken, denn diese beiden Stücke sind wieder von höchster, unschätzbarer Meisterschaft: das Präludium ein streng dreistimmiger und imitatorisch gearbeiteter Satz von herrlichem Ausdruck, und die Fuge selbst, auf ein schön bewegtes Thema gebaut und im Ganzen von ernst-heiterem Charakter, wieder ein Muster in der Verbindung strenger, folgerichtiger Entwicklung und lebensvoller Freiheit.

Wie schön ist der Nachsatz des Themas, als welcher die Figur:  betrachtet werden muß, in der Durchführung benützt!

19. Präludium und Fuge in A dur.

(Präludium: 4/4, Moderato. Fuge: 3/8, Allegro moderato.)

Das Präludium dieser Fuge bildet ein sehr reicher, lebendig entwickelter, dreistimmiger, fugirter Satz von jedoch etwas harter thematischer Construkzion und darum minder erfreulich wirkend, als ähnlich gestaltete Sätze. Er ist auf zwei Motive gebaut, welche gleichzeitig (zuerst im Diskant und Baß)

auftreten und zu denen die dritte (also zuerst die mittlere) Stimme, der Alt, einen gleichfalls thematisch behandelten Gegensatz bildet, so daß sich die ganze Composizion strenge nach den Gesetzen des sogenannten dreifachen Contrapunktes entwickelt. Das eine dieser beiden Motive bewegt sich in seinem ersten Gliede wieder in Bach's Lieblingsmanier durch chromatische Intervalle:  . Sein zweites Glied aber scheint in seiner Formazion gleichsam schon das Thema der folgenden Fuge anzudeuten, denn man denke sich die Folge:  in umgekehrter Richtung, so entspringt:  In den Episoden dieses Satzes taucht auch ein anderes Lieblingsmotiv Bach's wieder auf:  .

Das Thema der Fuge selbst beginnt originell genug mit einer Art Interjektzion, einem einzelnen (kräftigen) Achtelschlag auf der Tonika, dem dann erst nach einer Pause von vier Achteln die in aufwärts steigenden Quarten und abwärts fallenden Terzen — als ob es auf eine Generalbaßübung abgesehen wäre — sich bewegende weitere Entwicklung des Themas folgt. Im 23. Takte führt Bach ein neues Motiv, eine lebhaft wogende Achtelfigur, ein, die in den bisherigen rhythmisch ein wenig monotonen Gang neue Bewegung und erfrischenden Wechsel bringt. Doch gehört diese bewunderungswürdig genug ausgeführte Fuge mehr zu denjenigen, welche als ein interessantes musikalisches Combinazionsspiel den sorgsam jedem Zug nachspürenden Verstand, als die künstlerische Auffassung in ihrer Totalität erfreuen.

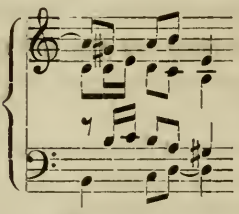
20. Präludium und Fuge in A moll.

(Präludium: 9/8, Vivace. Fuge: 4/4, Andante.)

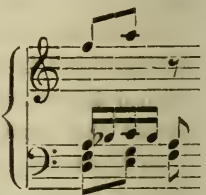
Das Präludium dieser Fuge hat einen eigenthümlich aufgeregten, fast geisterhaften Charakter. Diese auf- und niederwogende, aber in ihrem Hauptzuge immer hinansteigende Triolenfigur mit der murmelnden Trillerfigur als Begleitung ihres zweiten Gliedes, die pochende Baßfigur im 17. und 19. Takt mit ihren verminderten Septimenharmonieen und der ihr vorhergehenden in Grabestiefe abwärts rollenden Sechszehntelfigur, die schneidende Septimenharmonie im 23. Takte, das Zwielicht von Moll und Dur in den drei letzten Takten: alles vereint sich, um den von uns bezeichneten Eindruck hervorzurufen.

So wie das Präludium, so hat auch die Fuge einen ganz eigenthümlichen Charakter, man möchte sagen den einer gewissen trockenen Würde und Feierlichkeit. In der ungewöhnlichen Uniformität ihrer rhythmischen Bildung, welche nur durch eingestreute Synkopen zuweilen wohlthätig unterbrochen wird, hier aber freilich übrigens auch charakteristisch erscheint, schreitet diese Fuge, man möchte sagen, wie ein Trupp Soldaten mit schwerem, gleichförmigen Schritt einher. Das dreitaktige mit der Tonika beginnende und in ihr schließende, immer aufwärts dringende Thema erhält einen besondren Reiz durch das Abspringen in die verminderte Septime im zweiten Takt und das abermalige Aufwärtsdringen in dem nachsatzartigen dritten Takt. Bach scheint am Ausarbeiten dieser Fuge besondere Freude gehabt zu haben, denn sie ist unter allen dieses Werkes als eine der längsten gerathen und breitet sich in 90 Takten vor uns aus. Auch macht Bach in ihr wieder von allen contrapunktischen Künsten, wie Engführungen und Umkehrungen, reichlichen und höchst wirksamen Gebrauch, wobei im Gedränge der Stimmen wol auch einige Härten unterlaufen, obgleich keine gewaltsameren als an welche man bei

diesem Meister überall schon gewöhnt ist, z. B. Durchgangs-

harmonieen, wie:  u. dgl.

Als von besonderer Wirkung merken wir zwei Stellen an, nemlich den Sprung in die große (statt verminderter) Septime, welcher bei der Umkehrung des Themas (aus Gründen der Harmonie) wiederholt entsteht, wie Seite 68 im Uebergange vom letzten Takte des 5. zum ersten des 6. Systems im Diskant, dann drei Takte später im Baß, im 1. und 2. Takte des 5. Systems auf Seite 70 und noch öfter sonst. Der Effect ist ein grotesker.

Auch entspringen daraus Härten, wie diese: 

Die andere Stelle, die wir vorhin meinten, ist der eigenthümliche Terz-Sexten-Gang im 8. Takte von Seite 70, welcher durch die Engführung des (umgekehrten) Themas im Alt und Tenor in Verbindung mit der gleichfalls das Thema anklingenden Oberstimme entspringt, jedoch so, daß die Terz unten im Tenor liegt und also die beiden äußeren Stimmen in Quarten einherschreiten, eine immer harte Folge, deren Härte indessen durch die verbindende Mittelstimme, welche zu den beiden äußeren, deren eine eigentlich doch auch nur Mittelstimme ist, im Verhältnisse der Sext steht, nur eben zu einer gewissen Herbheit gemildert wird. Wie gewichtig es Bach mit dieser Fuge nahm, erkennt man auch an den großen Zurüstungen, die er zum Schlusse macht, zu dem er in den letzten acht Takten nach der Fermate auf dem Domi-

nant-Septimen-Akkord sogar noch eine fünfte Stimme (die Fuge ist vierstimmig) als Grundbaß zu Hülfe nimmt.

21. Präludium und Fuge in B dur.

(Präludium: 4/4, Vivace. Fuge: 3/4, Allegro vivace.)

Ein köstliches, lebensprühendes Präludium und die darauf folgende Fuge (von der humoristischen Gattung) ein so vollkommenes Meister- und Musterstück, daß wir nichts darüber zu sagen wissen, als daß es billig jeden Hörer, dessen Gemüth durch Tonspiel überhaupt in Bewegung zu setzen ist, entzücken müßte.

22. Präludium und Fuge in B moll.

(Präludium: 4/4, Andante sostenuto. Fuge: 4/4, Lento.)

Nun vollends aber die nächste, fünfstimmige, Fuge in B moll könnte als das vollendete Idealbild der Gattung angesehen werden. Man sollte sie, auf goldener Tafel eingegraben, in einer musikalischen Bundeslade ausstellen.

Alle Vorzüge, welche eine Fuge auszeichnen können, vereint dieses Werk in sich: zunächst den tiefen Ernst, welcher allerdings dem typischen Charakter dieser Kunstgattung immer besonders eignet, ein ausdrucksvolles Thema,* reiche Vielstimmigkeit, kunstvolle und doch gedrungene Durchführung und ein durchaus

* In fester Kraft hebt es mit lang gezogenem Tone auf der Tonika an, sinkt dann mit eben so lang ausgehaltenem Tone in die Dominante herab, um sich dann, mit gleichsam schmerzerfüllter Energie, in das herbscharfe Intervall der kleinen None zu erheben und in flüssige Bewegung überzugehen. Es hält sich in knappem Raume, wie es einem Fugenthema gleichfalls am angemessensten ist — denn es umfaßt nur zwei Takte —; schon im dritten fällt die zweite Stimme ein und bildet mit ihren beiden Schlägen auf der Dominante und Tonika eine vollkommene und eindringliche Antwort. Und wie schön wird das Thema gleich melodisch weitergeführt, um den Gegensatz zu jenem zu bilden.

organisches, von innerstem Leben durchdrungenes, in keinem Zuge gezwungenes Gefüge. Von Einzelnem weisen wir nur auf die letzte, herrliche, bewunderungswürdige, durch alle fünf Stimmen durchgeführte Engführung und den prachtvollen Schluß hin, der trotz des tiefen, ergreifenden Ernstes dieser Fuge in den milden Dur-Dreiklang ausläuft; dann etwa noch auf den schönen Eintritt des Des dur im drittvorletzten Takt von Seite 77 und auf die geistvolle Behandlung des Themas im vierten Systeme von Seite 78.

Und wie zauberhaft schön ist das Präludium, welches die Prachtfuge einleitet! Welch ein mächtig rührender Klagegesang! Wie er leise anhebt, sich aufwärts schwingt und wieder abwärts sinkt! Wie schön der Uebergang nach der Dominante, wie innig, von — möchte man sagen — schmerzlicher Grazie durchdrungen das Wechselspiel im 13. und 14. Takt, welches nach dem freundlichen Des dur führt. Und dann dringt es wieder mächtiger und immer mächtiger an in dem dunkeln B moll, weit fliehen die Stimmen aus einander und fügen sich wieder zusammen (im fünftvorletzten Takt) und nochmals steigt mit erschütternder Macht die Klage empor, um in dem schneidenden verminderten Septimenakkord $\begin{matrix} ges \\ es \\ c \\ a \end{matrix}$ auszuhallen; dann sinkt der Gesang, wie hoffnungslos, in die Tiefe herab und schließt in den Mittelstimmen, von doppeltem Orgelpunkt eingerahmt, nach der Unterdominante sich hinsenkend, in vollkommener Resignazion, mit dem sanften, friedlich ergebenen Dur-Dreiklang. Und wie schön bewegt sich das ganze Stück bei allem harmonischen Reichthum immer innerhalb des nächsten Tonkreises: der Tonika, den beiden Dominanten und ihren Parallelen! Sollten, dürften, könnten wir einem einzelnen Gebilde dieser überschwenglich reichen Sammlung einen absoluten Vorzug vor allen übrigen einräumen, so würden wir innerhalb des ersten Theiles unbedingt diesem Stück den Preis zuerkennen! Es ist typisch-idealisch!

23. Präludium und Fuge in H dur.

(Präludium: 4/4, Allegretto moderato. Fuge: 4/4, Andante.)

Nach einer so gewaltigen Leistung nimmt sich die nächste Fuge, obwol ein recht stattliches Stück, nur eben in keinem Betracht hervorragend, ganz flau aus (schon das Thema hat etwas wie nach strenger Regel mit dem Lineal Zugeschnittenes) und wir gehen gleich von ihr zu dem den ersten Theil dieses Werkes abschließenden Stück über.

24. Präludium und Fuge in H moll.

(Präludium: 4/4, Andante. Fuge: 4/4, Lento.)

Das wunderbar schöne Präludium, mit welchem diese letzte Fuge eingeleitet wird, hat einen ebenbürtigen Rivalen in dem ganzen Werke nur an dem B moll-Präludium. Wenn indessen dieses durch seinen mächtigen, elegischen Ausdruck noch tiefer, fast pathologisch ergreift, so wirkt jenes zugleich durch die unendlich feine Kunst, mit der es ausgeführt ist, noch anziehender. Welch contrapunktische Gewandtheit, welche rhythmische Feinheit, welch harmonisch-modulatorischer Reichthum, welche melodische Schönheit in diesem Gebilde! Es im Einzelnen Takt für Takt zu verfolgen wäre peinlich und unausführbar, wir begnügen uns daher mit der Hindeutung auf einige besonders feine, wahrhaft zauberisch wirkende Züge, wie das Einweben der Sechszehntelfigur im 7. Takte (nur eben an dieser einen Stelle), den herrlichen, geisterhaft schönen Schluß des ersten Theiles mit seinen, in ähnlicher Weise, wie wir es im B moll-Präludium bemerkten, auseinander fliehenden Stimmen und dem bedeutsamen Triller in der tiefen Baßregion, die bewunderungswürdige Steigerung von Takt 15 bis Takt 21 des zweiten Theiles, endlich den ganzen in Stimmenführung, rhythmisch und harmonisch so gewaltigen Schluß vom sechstvorletzten Takte an. Ein gar nicht genug zu

bewunderndes, entzückendes Meistergebilde, wie es in dieser Weise, seit Musik ertönt und eine Kunst existirt, nur eben dieser Eine hervorzubringen vermochte!

So sehr uns indessen dieses letzte Präludium entzückt, so wenig vermögen wir uns für die darauf folgende Fuge zu begeistern. Schon das Thema, obwol an sich interessant mit seiner harmonisch-melodisch seltsamen Folge, verräth die Absicht des Meisters, etwas recht Künstliches zu Tage zu fördern: denn eigentlich ist dasselbe zu einem Fugenthema so wenig als möglich geeignet. Künstlich genug ist die Fuge auch geworden, aber auch durchaus — geschraubt. Man fühlt den durch die Künstlichkeit des Themas herbeigeführten Zwang sogleich vom Eintritt der zweiten Stimme an, denn eine melodische Bildung, eine harmonische Folge, Zusammenklänge, wie sie gleich der 4. und 5. Takt bringen, werden wol schwerlich irgend Jemand als schöne anmuthen. Die Stelle klingt wirklich ein wenig barbarisch und ladet fast mehr ein, das Ohr zu verschließen, als es weit zu öffnen: in dieser geschraubten Manier bewegt sich aber — in natürlicher Consequenz — die ganze Fuge. Man meint hier einmal dem sonst so bezaubernd leicht gestaltenden Meister den Schweiß der Arbeit anzufühlen und man wird, indem man dem überkünstlichen, harmonisch-melodischen Eiertanz, den er hier ausführt, folgt, selbst ganz beklommen. Man athmet auf, wenn er aus dem gewundenen, mit Disteln besäten Engpaß einmal heraustritt und ein Weilchen, wie vom 17. bis 21. Takte, eine gerade, glatte Bahn wandelt (die angezogene Stelle ist sogar ein wenig trivial), ja man glaubt es dem Meister selbst anzumerken, wie sehr ihm ein leichtes Ausruhen von der schweren, sauern Arbeit willkommen war!

Vierter Abschnitt.

Des wohltemperirten Claviers zweiter Theil.

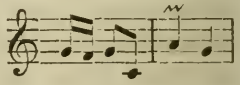
1. Präludium und Fuge in C dur.

(Präludium: 4/4, Andante sostenuto. Fuge: 2/4, Allegro moderato.)

Aus dem Präludium der ersten Fuge, womit der zweite Theil dieses Riesenwerkes eröffnet, mag man wieder einmal recht die unendliche Gestaltungskraft unseres Meisters erkennen: denn mit welcher Kunst, zugleich mit welch spielender Anmuth und Grazie sind in diesem Stücke höchst einfache Motive zu einem überaus reichen Gewebe verflochten! Wie schön beginnt das Stück gleich mit seinem Orgelpunkt, mit seiner durch drei Octaven sanft abwärts gleitenden Tonfigur, wie schön sich die Stimmen ablösen und in einander verschlingen und wie präcis sich auch hier der doch so reiche Modulazionskreis innerhalb der Grenzen der nächst verwandten Tonarten hält!

Man bemerke, daß die Stelle von der Mitte des 3. Taktes Seite 3 bis zum 12. Takte eine Wiederholung der Parthie vom 6. Takte des Anfanges, nemlich von da an, wo der Satz, die Tonika verlassend, zu moduliren beginnt (und zwar zunächst nach der Dominante), bis zum 15. Takte in der Unterquinte bringt, so daß also die Entwicklung dieses gewissermaßen zweiten Theiles mit der Tonika beginnt und die Wiederholung da abbricht, wo, um zum Schlusse zu gelangen, wieder nach der Tonika zurückgelenkt werden soll.

Die Fuge selbst gehört nicht zu den schönsten, kunstvollsten, nicht zu den „bedeutendsten", aber wer möchte sich nicht an der zierlichen Rundung, an dem glatten Flusse, an dem exakten Aplomb, mit dem sie sich abspielt, erfreuen? Das Thema mit seinem aphoristischen ersten Theil und der spielenden Figur, welche dessen zweiten Theil bildet und sogleich auch das Motiv für den Gefährten beim Eintritt der zweiten Stimme abgibt, hat sogar etwas Capriciöses. (Der Pralltriller im dritten Viertel dürfte ja nicht fehlen!) Wie hübsch ist das kleine Intermezzo Takt 23 und 24 gebildet, wie üppig in ihrem wogenden Flusse die Durchführung Takt 55 bis 68, wie herrlich überhaupt die wiederholten Steigerungen, wie reizend die Thema-Imitazion Takt 29 bis 33, wie prächtig die (von Takt 47 an) wiederholten durch alle Stimmen vertheilten Orgelpunkte, wie geistreich und von trefflicher Wirkung die Baßfigur in den sechs letzten Takten (vor den beiden Schlußtakten), besonders der 2. und 4. Takt mit ihrer entgegengesetzten Bewegung. Das:



das Thema dieser Fuge, macht sich so recht wie ein Satz geltend, der von mehreren Stimmen diskutirt und der in das verschiedenste Licht gesetzt, jedoch immer auf ihn in seiner ursprünglichen Fassung wieder zurückgekommen wird. Am auffallendsten tritt diese Wirkung gegen den Schluß hin hervor, wo jene Figur (mit ihrer Erweiterung) in dreimaliger Folge von allen drei Stimmen (einmal sogar in der gleichen Tonlage) wiederholt wird, ein Fall, zu dem sich sonst in diesem Werke kein Analogon findet.

2. Präludium und Fuge in C moll.

(Präludium: $^{4}/_{4}$, Allegro. Fuge: $^{4}/_{4}$, Moderato.)

Geistreiches Präludium, besonders in modulatorischer Beziehung interessant. (Die angebrachten Pralltriller insgesammt charakteristisch.)

Minder interessant erscheint dagegen die Fuge; sie hat etwas Steifes, was schon im Thema liegt. Und eben sie ist wieder eine von denjenigen, in welchen Bach von den aparten Künsten des Contrapunktes, wie der Vergrößerung, der Engführung, der Umkehrung des Themas, welche z. B. Takt 14 und 15 alle zugleich in's Treffen geführt werden, reichlichen Gebrauch macht, als ob er selbst den schwächeren Pulsschlag seiner Schöpfung empfunden und dem mangelnden inneren Leben durch äußere Hülfsmittel hätte nachhelfen wollen. Niemand, der nicht ganz besonders gewohnt und geübt ist, darauf zu merken, oder besonders aufmerksam gemacht wird, möchte diese Künste heraushören*, und rein ästhetischen Genuß gewähren sie nun einmal an und für sich nicht. Gleichwol, wie unser Meister eben ein wahrer, alles vermögender Zauber- und Hexenmeister ist, hat er seine letzte Engführung in den drei vorvorletzten Takten doch rhythmisch und modulatorisch speciell interessant und schmackhaft zu machen gewußt. (Die zuletzt eintretende Baßstimme bringt das Thema, im letzten Gliede frei verändert, in der Umkehrung.) Auch die im vorletzten Takte dem Schlußakkorde vorhergehende Tonfigur

es
c
a
fis

auf der Harmonie der verminderten Septime fällt durch ihre schöne Bildung auf. Und dießmal schließt Bach, was er, wie wir wissen, selten thut, Präludium und Fuge in Moll.

3. Präludium und Fuge in Cis dur.

(Präludium: $^4/_4$ und $^3/_8$, Moderato und Allegro. Fuge: $^4/_4$, Molto moderato.)

Das Präludium dieser Fuge erinnert, von dem Nachsatz,

* Es hängt dieß eben so sehr von dem Grade und der Art der musikalischen Begabung, wie von der Art der musikalischen Erziehung und Gewöhnung ab. Wer hörend den Gang der Stimmen genau gesondert zu verfolgen vermag, für den haben allerdings auch derartige Combinazionen, indem er sie hörend auffaßt, einen gewissen Reiz. Doch bleibt die Freude an ihnen allemal mehr eine intellectuale und kann keine rein ästhetische sein.

in welchem Bach aus dem $^4/_4$- in den $^3/_8$-Rhythmus übergeht, abgesehen, in Ton und Charakter ein wenig an das Präludium der C dur-Fuge im ersten Theile dieses Werkes. Nur die klopfende Achtelfigur, welche Bach hier der Tenorstimme zugetheilt hat, gibt ihm eine wesentlich verschiedene Färbung. Das consequente Festhalten dieser Figur in ihrer rhythmischen Starrheit hat etwas Eigensinniges an sich, denn als eine Schönheit vermögen wir es nicht zu erkennen. Die Modulazion dieses Stückes ist sehr eigenthümlich, zuweilen durch Vorhalte herb und hart, z. B. Takt 12 und 16. Auch das vorhin erwähnte Nachspiel dieses Präludiums im veränderten $^3/_8$-Rhythmus erscheint als eine Wunderlichkeit, denn man sieht nicht, was Bach darauf geführt hat, man erkennt keine Art von ästhetischem Grund dafür (eher möchte es, obgleich an sich ganz vortrefflich und sehr geistreich, an dieser Stelle unpassend erscheinen) und man kann hier einmal nur sagen: es ist ihm eben so eingefallen, es hat ihm so beliebt.

Die Fuge selbst gehört zu den speciell künstlichen und wir haben schon bemerkt, daß diesen gewöhnlich etwas Gezwungenes anzuhaften pflegt, was sich jedoch in diesem Stück nur wenig, nur in einzelnen Stellen bemerklich macht, indem das nur vier Noten umfassende, sehr einfach gebildete Thema die Anwendung der verschiedenen contrapunktischen Künste besonders begünstigt; vielmehr spinnt es sich sehr flüssig und klar ab. Gleich in der ersten Durchführung begegnen wir demselben (ein besonderer Ausnahmsfall) in der Umkehrung; dann erscheint es in rhythmischer Verkleinerung und Umkehrung, im späteren Verlauf der Fuge auch rhythmisch vergrößert, und tritt immer, selbst bei der Ausführung am Pianoforte, klar und deutlich hervor. Das Motivenspiel in dieser Fuge ist von der größten Lebhaftigkeit und Energie und Bach's Kunst, diese bunte Mannigfaltigkeit zu melodisch-harmonischer Einheit zu verknüpfen, zeigt sich im glänzendsten Lichte.

4. Präludium und Fuge in Cis moll.

(Präludium: $^{9}/_{8}$, Allegretto moderato. Fuge: $^{12}/_{16}$, Allegro vivace.)

Ein sehr merkwürdiges Stück: dieses Präludium von unendlich tiefem Ausdruck, welches in jedem Zug den Autor der Matthäus-Passion erkennen läßt und dessen Stimmung auch in der That von dem tiefen, tragischen Ernst, der uns aus jenem erhabenen Werke entgegenweht, ganz und gar durchhaucht ist. Seine herbe Schönheit wird auf den modernen, selbst gebildeteren Sinn bei der ersten Begegnung nicht so leicht anziehend wirken, ihn vielmehr eher mit einem gewissen fröstelnden Unbehagen erfüllen, denn es finden sich viele krause Züge in diesem kleinen Tongemälde und zuweilen eine Stimmenverflechtung, die beim ersten Hören Befremden erregt. Dazu der fast unheimlich düstre Ernst, der zuweilen wie mit kalter Grabesstimme zu uns spricht und dem unsere Kraft so selten mehr gewachsen ist. Bewunderungswürdig ist die Polyphonie dieses im dreistimmigen, theils frei, theils streng imitatorischen Satze geschriebenen Tonstückes. Doch herrscht die strenge Nachahmung, meist sogar in kanonischer Führung der Stimmen, vor, woraus sich dann freilich wieder die so consequent einheitliche Gestaltung jeder Stimme — wie nebenbei auch das genaue Wiederkehren derselben Mordenten und Vorschläge — gewissermaßen von selbst ergibt. Aber mit welcher unendlichen Kunst, die sich beinahe dem ersten Blicke versteckt, ist dieser Bau ausgeführt! Man bemerkt, wie der Alt von der Mitte des 7. Taktes an genau den Gang des Diskants in den ersten vier Takten — mit einer kleinen Abweichung im letzten — wiederholt. Im 17. Takt, der einen Abschluß auf der Dominante macht, hebt der Alt eine neue, über zwei Takte sich ausdehnende Motivbildung an, welche dann Diskant und Baß, beide in der Unterquinte nachfolgend, streng nachahmen — nur mit Veränderung eines Intervalles aus Gründen der harmonischen Fortschreitung. Der Baß hatte diese neue Bildung mit

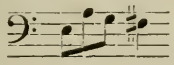
derselben Figur eingeleitet, wie die erste. Dann wird eben diese Figur im 27. Takte zum Ausgangspunkt einer neuen, obwol aus den bisher aufgetretenen durchaus verwandten Elementen geformten, zuerst vom Sopran ausgeführten Motivbildung genommen, die sich über anderthalb Takte erstreckt, schon im nächsten Takte vom Baß, jedoch nach Moll gewendet, kanonisch nachgeahmt wird. Es ist sehr merkwürdig zu beobachten: das erste Motiv zog sich in weitem Bogen über vier Takte hin, die Nachahmung erfolgte nach einem Intermezzo von dritthalb Takten in der Octave; die zweite Motivbildung umfaßt nur zwei Takte und die nachahmende Stimme setzt genau ein, wenn die vorhergehende endet, und zwar in der Quinte; endlich die dritte Motivbildung erstreckt sich nur noch über anderthalb Takte und die Nachahmung erfolgt in kanonischer Engführung. So sehen wir den Tondichter den erst weiteren Kreis immer enger zusammenziehen, und in gleichem Maße, wie der äußere Hauptumriß, rücken auch alle inneren Verhältnisse näher zusammen, so daß man nur fragen möchte, ob hier bloßer Instinkt oder genau und deutlich bewußte Absicht gewirkt hat?

Die Fuge könnte als ein Seitenstück zur E dur-Fuge des ersten Theiles gelten. So gewichtig und schwer sich die Cis moll-Fuge des ersten Theiles entfaltet, so leicht und locker diese, ganz in der prallen, energischen, schnellkräftigen Weise jener E dur-Fuge. Wollte man sich eines zuweilen gebrauchten trivialen Vergleiches bedienen, so könnte man von beiden sagen, sie wären — wie aus der Pistole geschossen: das quirlt und prasselt durcheinander, wie die Räder eines Feuerwerkes: ein unvergleichliches Tonspiel von zauberhafter Leichtigkeit. Wie meisterhaft benützt Bach die einzelnen Motive des geistreichen Themas und bildet aus ihnen Zwischensätze, in denen sie flimmernd durcheinander wogen, bis wieder das Thema in seiner ganzen Ausdehnung einherrollt.

5. Präludium und Fuge in D dur.

(Präludium: 12/8, Allegretto vivace. Fuge: 4/4, Andante con moto.)

Das Präludium dieser Fuge zeichnet sich zunächst durch seinen festlich rauschenden Charakter und seine ungewöhnliche Länge aus. (Es zählt über 50, und wenn man die vorgezeichnete Wiederholung des ersten Theiles mitrechnet, gegen 70 Takte.) Im Beginne desselben meint man durchaus Trompetenfanfaren zu vernehmen. Später tritt dann freilich das contrapunktische Element mehr hervor. Das Ganze entwickelt sich äußerst munter und lebendig.

Das Thema der Fuge gehört zu denen von mehr gewöhnlichem Gepräge, wie sie wol in anderen Köpfen auch entspringen. Die Durcharbeitung desselben aber, welche wieder reichlichen und höchst glücklichen Gebrauch von der Engführung macht, ist so meisterhaft, als sie nur in irgend einem dieser unvergleichlichen Stücke getroffen wird, insbesondre erscheint das geschmeidige Motiv:  mit einem wahrhaft verschwenderischen Phantasieaufwand benützt.

6. Präludium und Fuge in D moll.

(Präludium: 3/4, Allegro vivace. Fuge: 4/4, Vivace.)

Das Präludium: ein höchst geistreiches Stück von glänzendster Energie. Man bemerkt, wie charakteristisch hier wieder der Pralltriller verwendet wird: er trägt nicht wenig dazu bei, der Composizion einen so prallen, resoluten Charakter zu geben. Von allerliebster Wirkung ist das kleine achttaktige, die thematische Entwicklung der Composizion fermatenartig unterbrechende Intermezzo vor dem Eintritt der Dominanttonart, dessen Motiv dann auch so schön, mit so feiner Empfindung zum Schlusse verwendet wird.

Und welch ein kostbares Stück wieder die Fuge! Sie entspringt aus einem Thema, wie es nicht so leicht einem andern Componisten einfallen würde und noch weniger möchte es irgend ein anderer in der genialen Weise unseres Meisters durchzuführen vermocht haben. Es ist dieses Thema aus zwei Bestandtheilen zusammengesetzt: aus einer in den ersten zwei Vierteln des ersten Taktes der Hauptrichtung nach aufwärts rollenden Sechszehntel-Triolen-Figur und einer vom dritten Viertel an chromatisch niedersteigenden Achtelfigur, der noch ein die beiden letzten Viertel des zweitaktigen Themas ausfüllendes Endglied angehängt ist. Die erste Hälfte des Themas wird noch vor dem Eintritt der dritten (Baß-) Stimme umgekehrt und so im weiteren Verlauf der Fuge auf das Geistreichste thematisch benutzt. Die Fuge wimmelt von den geistreichsten Zügen, als welche wir z. B. die Art der Wiedereinführung des Themas im 10. Takte, seine geniale Entwicklung im 12., die Nachahmungsgebilde in allen drei Stimmen in eben diesem und dem folgenden, die prachtvolle Engführung in den nächsten Takten, die gleich darauf folgende Umkehrung des ganzen Themas und gleichzeitige Engführung durch Alt und Baß, dazu die überall so streng motivisch gebildeten Gegensätze und endlich die geniale Freiheit der Durchführung bis zum Schluß, der — wie uns dünken will, charakteristisch — ohne harmonische Akkordintervalle bloß im Einklange der Tonika gebildet wird: ein nicht genug zu bewunderndes, der Anstrengungen behender Spieler wohl werthes Meisterstück!

7. Präludium und Fuge in Es dur.

(Präludium: $^9/_8$, Allegretto moderato. Fuge: $^4/_4$, Allegro maëstoso.)

Das Präludium von sehr eigenthümlichem Charakter. Bequemes Einherschlendern, aber nach allen Seiten hin immer die interessantesten Ausblicke. Streng einheitlich motivische Bildung, aber bei voller Freiheit der Bewegung und Entwicklung.

Eigenthümlicher Wechsel zwischen melodischer und gangartiger Bildung. Bequeme Zweistimmigkeit vorherrschend. Sehr originell insbesondre die Septimengänge in den letzten Takten von Seite 26 und den ersten von Seite 27 mit den zugleich in Septimen- und später noch capriciöser in Nonensprüngen in motu contrario begleitenden Bässen. Höchst geistvolle Harmonik in dieser Stelle und in dem ganzen Stück, welches in seinem Ein- und Ausgang einen gewissen Pastoralklang vernehmen läßt.

Die Fuge möchten wir als Muster-Schulfuge charakterisiren. Die Erfindung des ungewöhnlich breiten (sechstaktigen) Themas weicht nicht allzuweit von der Heerstraße gewöhnlicher Fugenthemen ab. Es ist von der Gattung derjenigen, welche sogleich den Geruch des doppelten Contrapunktes verbreiten. Der Baß trägt es zuerst vor; dann folgen Tenor, Alt und Diskant. (Die Gegensätze entwickeln sich motivisch aus dem Thema.) Im 27. Takte ist die Durchführung vollendet und es wird ein Halbschluß auf der Dominante gebildet. Sogleich setzt aber im 29. Takt wieder der Tenor mit dem Thema auf der Dominante ein und der Baß läßt es im nächsten, 30. Takte, also in der Engführung, in der Tonika nachfolgen, und wie er es zu Ende gebracht hat, folgen auch sogleich Alt und Diskant in gleicher Weise mit einer zweiten Engführung des Themas. Dann ein freies, jedoch sequenzartig gestaltetes Zwischenspiel von 14 Takten (in dessen letzten sechs Takten sich jedoch unversehens im Tenor wieder das Thema eingeschmuggelt hat). Nun nochmals das Thema im Diskant und im nächstfolgenden Takt in der Engführung im Baß, worauf die Fuge rasch zu Ende geht. Das Stück ist als Musterstück so vollkommen wie möglich, aber es schmeckt ein wenig nach der Schule. Niemand wird es hölzern oder geistlos schelten wollen, nur jener geniale Zug, jener Tiefsinn, jener kühne Freiheitshauch, von dem so viele andere dieser Gebilde durchdrungen sind, waltet nicht darin. Es ist,

möchte man sagen, ein ausgezeichnetes Stück Arbeit, das sich aber streng im Kreise des Soliden hält.

8. Präludium und Fuge in Dis moll.

(Präludium: $^{4}_{4}$, Allegro moderato. Fuge: $^{4}_{4}$, Andante serioso.)

Statt Es moll, wie im ersten Theile, schreibt Bach hier im zweiten Theile das selten gebrauchte (uns außer diesem Stücke nie vorgekommene) Dis moll. Es ist ein eigenartiges Stück, dieses wieder rein zweistimmig gehaltene Präludium, jedenfalls ein bischen Rococo, insbesondre im zweiten Theile, zu dem in die Baßstimme verlegten, in der Dominante auftretenden Hauptmotiv in der Oberstimme eine recht krause, steife Arabeskenfigur als Contrapunkt gesetzt erscheint und dann bis zum Schlusse beibehalten wird; der zweite Theil wird dadurch ein wenig burlesk, im Ganzen ist aber das Stück doch nicht reizlos. Es fordert größte Schärfe und Bestimmtheit, ja selbst eine gewisse Härte des Vortrags, besonders in den gedachten Schnörkelfiguren.

Die nun folgende Fuge ist durchaus eine der ausdrucksvollsten, reichsten, kunstvollsten. Schon das Thema spannt die Erwartung auf's Höchste und wie schön führt es gleich in den Gegensatz über, dessen Motiv aus dem zweiten Glied des ersten Taktes durch rhythmische Verkürzung gewonnen wird. Beim Eintritt der dritten Stimme wird ein zweiter Gegensatz in Gestalt einer bewegteren Figur eingeführt und gleich dem ersten die ganze Fuge hindurch motivisch beibehalten. Das Stück enthält nur wenige und nur ganz kurze Zwischensätze, das Thema wird in reichster, und doch nicht — obwol es kaum vom Plane verschwindet — wie in der C dur-Fuge des ersten Theiles in überladener Weise durchgeführt. Die zweite „Haupt-Durchführung", welche im 5. Takte von Seite 33 mit einem kadenzartigen Schluß in der Paralleltonart (Fis dur) ausläuft, bringt es in knapper Folge in allen vier Stimmen fünfmal in seiner ganzen Ausdehnung und einmal — im vorletzten Takte von Seite 32 —

im Alt rudimentär. Der Secundenschritt vom vierten zum fünften Achtel des Themas war in ihr — wegen der Modulazion nach der Unterdominante — in einen Terzsprung verwandelt worden. Auch nach der zweiten Durchführung folgt nur ein kurzer Zwischensatz von zwei Takten; dann erscheint das Thema im Tenor wieder und zwar mit einer sehr kühnen, frappirenden Modulazionswendung von Fis dur nach Gis moll und mit Veränderung zweier Schritte, der kleinen Secunde vom 4. zum 5. Achtel in eine große und der großen Secunde vom 6. zum 7. Achtel in eine kleine, abermals um die Harmonie der Unterdominante zu gewinnen; im weiteren Verlaufe des Themas wendet sich die Modulazion wieder nach der Tonika und dann folgt eine Cadenz auf der Oberdominante, die einen etwas längeren Zwischensatz (den einzigen solchen) von sechs Takten einleitet. Nun tritt das Thema im Baß im dritten Viertel des siebentvorletzten Taktes — also mit rhythmischer Taktverschiebung — in der Tonika auf, die andern Stimmen geben die bisherige contrapunktische Führung auf und begleiten das Thema nur in melodisch-harmonischen Schlägen. Dann wird ein vollkommener Schluß auf der Tonika gebildet und man könnte das Werk für beendet halten: aber noch einmal stimmt der Meister das Thema im Diskant und zugleich (auf der Oberdominante) im Tenor an, welche letztere Stimme es in herrlicher, kunstvollster Weise in der Gegenbewegung (mit Benutzung der Dominant-Septimenharmonie) durchführt, worauf dann erst der völlige Schluß und zwar mit dem Dur-Dreiklang gebildet wird. Wer vermöchte die strenge Einheit dieses Baues bei doch so großer Mannigfaltigkeit und scheinbarer Freiheit, vor allem diese staunenswerthe Kunst und Kraft der Modulazion, die schon im Präludium beachtenswerth genug erschien, genügend zu bewundern!

9. Präludium und Fuge in E dur.

(Präludium: $^3/_4$, Lento. Fuge: $^4/_2$, Adagio.)

Präludium: dreistimmig, in theils strengen, theils freien

Nachahmungen sich einherbewegend und in seinem Charakter eigenthümlich zwischen einem gewissen feierlichen Ernst und — in jenen Stellen im ersten und zweiten Theile, in welchen das streng contrapunktische Gefüge sich in ein lockeres Gewebe der Stimmen auflöst — anmuthiger Laune schwebend.

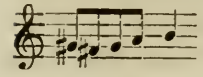
Die Fuge: von außerordentlich künstlichem Bau, dessen Künstlichkeit sich aber auch hie und da in einer gewissen melodisch-harmonischen Härte und Gezwungenheit fühlbar macht. Richter in seinem Lehrbuche der Fuge führt das Thema dieser Fuge und jenes der Cis moll-Fuge aus dem ersten Theil dieses Werkes als Beispiele von Themen an, die mit der größten Einfachheit hohen Ausdruck verbänden. Von dem Thema der Cis moll-Fuge lassen wir dieß gelten und haben es selbst behauptet, die „Bedeutsamkeit" dieses Themas jedoch will uns nicht einleuchten. Worin sich uns die Bedeutsamkeit des Themas der Cis moll-Fuge auszuprägen scheint, haben wir zu erörtern versucht, worin aber die „Bedeutsamkeit" dieses Themas zu suchen wäre, müßte uns der geschätzte Verfasser jenes Lehrbuches erst angeben. Es geht von der Tonika aus, erhebt sich durch einen Secund- und einen Terzschritt bis zur Quarte und steigt dann eben so ruhig gleichmäßig und wie uns scheinen will, ohne besondere Bedeutsamkeit in großen Secunden wieder zur Tonika herab. Als das Charakteristische dieses Themas wäre eher seine gelassene, an Ausdruckslosigkeit streifende Würde zu bezeichnen.

Die Fuge ist unter allen, welche das Werk enthält, die einzige im $^4/_2$-Takte. Sie mahnt unter allen am meisten an die Bildungsweise älterer Componisten. Der Hörer wird, bei erster Bekanntschaft, nicht leicht von ihr erbaut werden, vielmehr in ihr ein melodisch und harmonisch unsicheres, plan- und ziellos hin- und herschwankendes Tongewirre zu vernehmen glauben. Gleich nach der ersten Durchführung beginnt, nach einem zweitaktigen Zwischensatz, eine Engführung des Themas durch alle vier Stimmen, ebenfalls, wie die erste Durchführung, auf den Stufen der Tonika und Dominante (nur daß der sogenannte

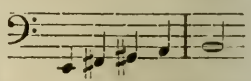
„Gefährte“ eben vorangeht. Dann folgt ein Zwischensatz von vierthalb Takten. Hierauf abermalige Engführung des Themas zwischen Alt und Diskant: wieder auf den Stufen der Tonika und Dominante, sodann Engführung zwischen Baß und Tenor auf den Stufen der Dominante und deren Quinte (im dritten Schritte aber a statt ais bildend und so nach Fis moll lenkend). Nun ein Zwischensatz von fünf Takten. Dann tritt das Thema in rhythmischer Verkleinerung im Diskant auf und wird in dieser Gestalt durch alle vier Stimmen durchgearbeitet. Gleich im folgenden Takte erscheint es nochmals in dieser Gestalt im Baß und zugleich in der Engführung im Alt in seiner ursprünglichen Gestalt. Zugleich wird aber auch das Thema in den andern Stimmen, welche die Gegensätze bilden, in rhythmischer Verkleinerung und Umkehrung verwendet. Dann folgt eine Cadenz in der Paralleltonart der Dominante, also in Gis moll, der sich eine nochmalige Durcharbeitung des Themas durch alle vier Stimmen in der Engführung anschließt. Man bemerkt, wie diese Engführung so gebildet ist, daß jede neu eintretende Stimme immer auf einem späteren Intervall des Themas einfällt: der Tenor, welcher dem die Entwicklung anhebenden Alt zunächst folgt, schon auf dem zweiten, der Baß erst auf dem dritten, der Diskant, welcher den Schluß der Entwicklung bildet, erst auf dem fünften. Sehr geistreich wird dann der Diskant, dem natürlich als letzter Stimme die Durchführung des Themas in der Tonika zufiel, nach der Rückkehr zur Tonika noch über diese hinaus in gleicher Bewegung bis zur Dominante hinabgeführt, (welchen Gang die Tenorstimme in geistreicher Weiterbildung eines Motivs aus dem ursprünglichen Gegensatze begleitet). Dann antwortet der Baß mit dem Thema in der Dominante und führt es eben so über die Dominante hinaus bis zur Tonika hinab, steigt aber in beschleunigter Bewegung (mittelst Viertelnoten) nochmals zur Dominante hinauf, die dann zum Schlußcadenzfall in die Tonika benützt wird.

Diese letzte Durchführung des Themas war aber zugleich

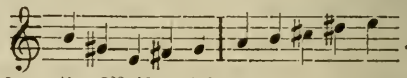
noch von einer canonischen Nachahmung in der Oberstimme vom drittvorletzten Takte an (und im Alt durch dasselbe vorgedachte Motiv des ersten Gegensatzes) begleitet worden, ja die Figur:



mit welcher sie schließt, ist nur als eine rhythmische Verkleinerung der Baßfigur:

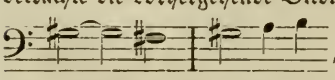


anzusehen. Und schon früher waren wir ja in dem Gegensatz zur letzten Engführung im neunt- und achtvorletzten Takte der Bildung begegnet:

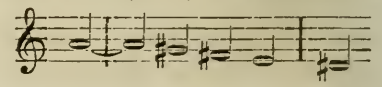


. So versteht dieser Meister aller Meister (dieß ist er wenigstens ganz gewiß im Combinatorischen) zu bauen! Das vorliegende Stück ist in dieser Beziehung so merkwürdig, daß wir es ausnahmsweise einmal auch in seinen Nebenbestandtheilen Schritt für Schritt verfolgen wollen. — Man bemerke zunächst, wie schon dem Thema und seiner als Gegensatz auftretenden Fortsetzung die Bewegung von der Tonika aus zur Tonika zurück, über diese hinaus zur Dominante, wieder in die Tonika und nochmals in die Dominante, die am Schlusse der Fuge eine so interessante Rolle spielt, eigenthümlich ist.

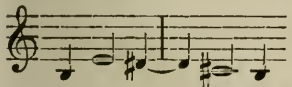
Man bemerke die Führung der Baßstimme in der zweiten Hälfte des 5. Taktes. Sie enthält vom vierten Viertel an jenes Motiv des Gegensatzes in der Gegenbewegung, welches dann in moto rectu nach Eintritt der dritten Stimme mit dem Thema im Alt wieder (aber als gleichbleibender Gegensatz) erscheint; man betrachte die vorhergehende Bildung derselben im 4. und 5. Takt:

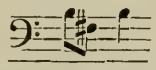
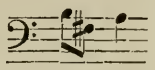
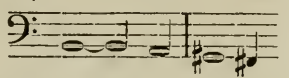


, welche nichts Anderes als jenes Motiv des Gegensatzes in rhythmischer Vergrößerung darstellt, und man erkennt deren Nachahmung im Diskant des 7., 8. und 9. Taktes:

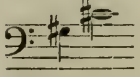
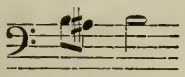
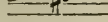


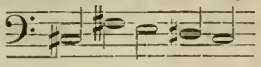
Zugleich bemerkt man die canonische Nachahmung zwischen Tenor und Baß im 6. und 7. Takte. Fernerhin beachte man die Gestaltung des Gegensatzes im Alt zur ersten Engführung im 10. und 11. Takte: er entspringt aus einer Wiederholung des Themas und rhythmischer Verschiebung, also Synkopenbildung:

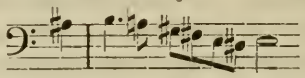


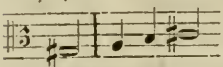
(der erste Secundschritt wird gleichsam übersprungen). Auch diese Bildung wird im nächsten Takte vom Tenor in der Unterdominante nachgeahmt und geht dann in das Motiv des Haupt-Gegensatzes über, welches dann auch in stetiger Folge in canonischer Nachahmung vom Diskant, Alt, Baß und nochmals dem Tenor aufgenommen wird. Nur war das erste Mal das Glied:  in  und die späteren Male die Achtelfigur in eine Bewegung in Viertelnoten verändert worden. Zugleich bemerkt man die canonische Nachahmung des Motivs: 

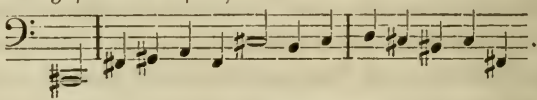
im 12. Takte (im Gegensatze vergrößert und verkehrt), erst zwischen Baß und Tenor, dann zwischen Diskant und Alt, endlich nochmals zwischen Baß und Tenor im 14. und 15. Takte. Im 16. und 17. Takt, in welchen das Thema wieder zwischen Alt und Diskant in die Enge geführt wird, bilden zunächst Baß und Tenor einen quasi neuen, freien contrapunktischen Gegensatz: wir sagen einen quasi neuen, weil dieser „neue" Gegensatz im Tenor doch nur aus Motiven des alten Gegensatzes gebildet ist:

 und  eben so auch das Motiv der Baßstimme:  nur aus einer freien Nachahmung jenes ersteren Motivs entspringt. In der zweiten Hälfte des 17. Taktes und im 18., während das Thema im Diskant verläuft, wieder-

holt sich diese Bildung zwischen Alt und Tenor, um dann zur nächsten Engführung des Themas zwischen Baß und Tenor in Sopran und Alt hinaufzurücken, während der Baß von der letzten Halbnote des 17. bis zu Ende des 18. Taktes in der Figur:  , wie schon bemerkt, nichts Anderes vorgetragen hatte, als jenes Motiv des Gegensatzes in verkehrter Bewegung und vergrößert. Eben so erkennt man, daß die Bildung des Tenors vom 18. zum 19. Takte:



nichts Anderes enthält, als eben immer dasselbige Motiv in der Gegenbewegung, nur dießmal verkleinert. Im 21. Takte wird der Abschluß des Themas im Tenor durch Bildung einer Synkope aufgehalten und gleichsam erweitert. Die Synkopenbildung erfolgte aber nur in Nachahmung der vorangegangenen Synkopenbildung im Diskant und wird auch sogleich vom Diskant wieder nachgebildet, zugleich in canonischer Engführung mit dem Baß, dessen Gang auch der Alt im nächsten Takte nachahmt. Abermals canonische Nachahmung der Figur:  zwischen Alt und Diskant von der letzten Halbnote des 22. Taktes an bis zu Ende des 23. Dazu bemerke man den melodischen Gang des Basses in diesen beiden Takten (mit vorangehendem Auftakt):



Zwar, er wird im Zusammenklange der Stimmen in seiner selbständigen Bedeutung und Schönheit kaum bemerkt, besonders am Schlusse nicht, wo ihn die harmonische Configurazion ganz verdeckt, aber er dient doch wieder einmal zur Erläuterung der Lehre von der Selbständigkeit Bach'scher Stimmenführung, die auch meist eine lebhaft empfundene (wenn auch vielleicht zu-

weilen nur empfundene) Schönheitswirkung mit sich führt. Der Tenor hat indessen seinerseits auch nicht verfehlt, den Gang des Basses (ebenfalls in canonischer Folge) nachzuahmen.

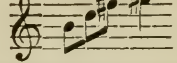
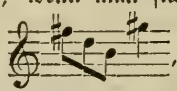
Doch wir enden hier unsere Analyse dieser mit einem unermeßlichen Kunstaufwand ausgeführten Arbeit um so mehr, da im ferneren Verlaufe derselben fast nur noch bereits bekannte und erörterte Bildungen erscheinen. Wollte man vor allem oder wol gar allein nach der kunstvollen technischen Structur den Werth dieser Kunstkleinodien bemessen, so müßte diese Fuge als eine der kostbarsten Perlen gelten. Dennoch vermöchten wir sie vom rein ästhetischen Standpunkte aus mit Rücksicht auf ihre Totalwirkung — trotz einzelner hoher positiver Schönheiten (wir verweisen nur z. B. auf die herrliche Stelle: Takt 12 und 13 von Seite 37 und die ganze folgende Schlußbildung) nicht in die allererste Reihe in unserem Kunstschrein zu stellen.

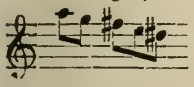
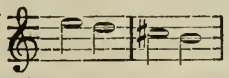
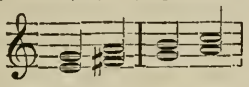
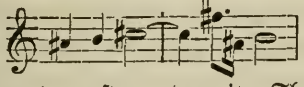
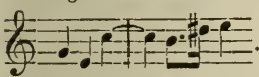
10. Präludium und Fuge in E moll.

(Präludium: 3/8, Allegretto vivace. Fuge: 4/4, Allegro vivace.)

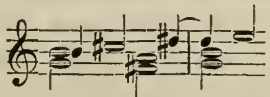
Präludium zweistimmig, von großer Ausdehnung in zwei Theilen, die beide, nach dem Willen des Autors, wiederholt werden sollen. Ein Stück, welches auf einem gangartigen Motiv und dessen theils sequenzartiger, theils freier Durchbildung beruht. Durchaus interessant, voll Eigenheiten und origineller Einfälle, dergleichen schon die beiden, einen Octavensprung ausführenden Achtelschläge sind, mit denen das Stück eröffnet und auf welche das spätere Octavenspiel von Takt 29 bis 37 zurückweist. Die kecke Schnörkelfigur im 3. und 4. Takte, welche den Gegensatz zu der im Baß erfolgenden Nachahmung des zuerst von der Oberstimme vorgetragenen Hauptmotivs bildet und die noch ein paar Mal in gleicher Eigenschaft auftritt (später aber ganz verschwindet), die vielen, immer charakteristischen Verzierungen (z. B. das Spiel mit den Doppelschlägen in der Sequenzen-Bildung: Takt 6 bis 13 von Seite 39, die

Trillernachahmung im 12. und 11. Takte vom Schluß an rückwärts gezählt), die geistreichen Combinazionen, zu welchen der Meister durch jenes vorgedachte Octaven-Schaukelspiel geführt wird, alles dieß sind köstliche Züge in einem durchaus interessanten Gemälde.

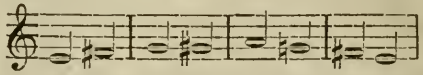
Die Fuge gehört wieder zu denjenigen, welche dem, der Sinn für solche Bildungen hat, Herz und Geist weit aufgehen machen und über die Triumphe menschlichen Geistes laut aufjauchzen lassen. Sie zeichnet sich vor allem durch die ganz ungemeine Energie, die Verve und durch die außerordentliche Freiheit aus, mit der sie durchgeführt ist; denn in ihr findet sich wieder einmal, trotz der reichsten Complicazion, nicht Ein Ton, welcher sein Dasein etwa nur formellen Rücksichten verdankte, so daß auch der Laie, wenn er nur überhaupt Sinn für ein energisch bewegtes und gesetzmäßig geordnetes Tonspiel hat, die lebhafteste Befriedigung empfinden muß. Schon das Thema athmet (wie natürlich) diese Energie, diesen kühnen Geist. Es ist von ungewöhnlicher Ausdehnung, indem es sechs Takte umfaßt, und gliedert sich deutlich von zwei zu zwei Takten in drei verschieden gebildete Abschnitte. Der Auftakt — eine Triolenfigur, deren erstes Achtel eine Pause bildet und welche das Thema mit einem heftigen Ruck einführt — befördert die Energie dieser Bildung ungemein. Der Diskant hat den Reigen des genialen Tonspiels eröffnet, der Alt folgt mit dem Gefährten im 7. Takte nach. Der Diskant bildet zu diesem den Gegensatz, welcher durchaus aus der Umbildung von einzelnen Motiven des Themas hervorgeht: so das erste Glied:  (und dessen Sequenzen) geht hervor aus einer Umbildung des 2. Taktes des Themas, wie man sogleich erkennt, wenn man sich die Figur in folgender Umkehrung denkt:  , wie sie sich auch in der That später — Takt 5 von Seite 41 — findet, nur daß hier

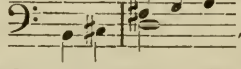
der letzte Intervallschritt, statt nach der Sext aufwärts, nach der Terz abwärts erfolgt und die Figur gewissermaßen zwischen zwei Stimmen getheilt erscheint. Das zweite Glied des Gegensatzes:  ist der zweiten Hälfte vom 5. Takte des Themas entlehnt, das dritte Glied:  correspondirt mit dem ersten Abschnitt des Themas, der, wenn man von der Figurazion absieht, folgende melodisch-harmonische Fortschreitung zeigt:  , welche obiges Motiv, dessen Wiederkehr man dann den ganzen Verlauf der Fuge hindurch beobachten kann (indem der Gegensatz eben immer als treuer Begleiter des Themas beibehalten wird), in der Umkehrung nachahmt. Endlich erkennt man leicht das letzte Glied des Gegensatzes:  als eine Umbildung aus Motiven des ersten und zweiten Thema-Abschnittes:  . Gleich die Bildung des Gegensatzes beim Eintreten der Stimme zeigt in dessen ersten Gliede am deutlichsten seinen Ursprung aus jenem Motiv des Themas, indem es ganz dieselben Intervalle, nur in veränderter Folge und statt c das Intervall cis, enthält.* Man sieht ohnedieß, daß hier (wie auch später) der Gegensatz in der Ausführung zwischen zwei Stimmen, dem Alt und Diskant, getheilt wird, indem der Alt

---

* Man beachte überhaupt die Correspondenz zwischen der harmonischen Entwicklung des Gegensatzes:  und der Entwicklung des Themas vom zweiten Takte des ersten Gliedes bis zu Ende des zweiten Gliedes.

die harmonischen Grundnoten vorträgt und die Weiterführung der Figur dem Diskant überläßt. Erst in der zweiten Hälfte des 2. Taktes geht der Gegensatz ganz in den Alt über. Wie man sieht, entspringt hieraus im Alt nachstehende Folge:



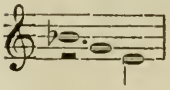
In trefflichster Weise wird das dritte Glied des Themas, nachdem dieses von der dritten, der Baß-Stimme, zu Ende gebracht wurde, zur Weiterführung der Fuge und zur Einleitung eines Zwischensatzes von einigen Takten benützt. Dann folgt eine zweite Durchführung des Themas im Diskant und Alt auf den Stufen der Parallele und deren Dominante. Der von Baß und Alt ausgeführte Gegensatz wird im 2. Takte einer kleinen Veränderung unterworfen, weil sonst im dritten Viertel eine harmonische Leere und gänzliche Stockung der Bewegung entstünde. Statt daher auf dem Intervall g im zweiten Viertel stehen zu bleiben, führt Bach die Triolenfigur in kühnen Octavensprüngen in die Tiefe hinab und dann in umgekehrter Bewegung zu dem im 3. Takt geforderten c hinauf. (Im Vorbeigehen bemerkt man die Nachahmung zwischen Baß und Tenor in den nächstfolgenden Takten:  , welche aus einer Veränderung des Gegensatzes entspringt.) Bei der zweiten Reprise des Themas durch den Alt wird wieder das erste Glied des Gegensatzes durch den Baß, das zweite und dritte aber (denn auch der Gegensatz scheidet sich, gleich dem Thema, natürlich in drei Glieder) durch den Diskant vorgetragen. Der Baß aber führt zum 3. und 4. Takt der neuen Durchführung eine contrapunktische Figur aus, die wieder nur eine rhythmisch belebte Nachahmung des vorhergegangenen Gliedes des Gegensatzes ist. In gleicher Weise wie früher wird die Fuge durch Fortspinnung des letzten Themagliedes nur durch eine Sequenzbildung, welche einen dem früheren gleichen Zwischensatz formirt, weiter fortgeführt. Man bemerkt

auch den chromatisch aufwärtssteigenden Baßgang in den letzten vier Takten von Seite 40 — eine Imitazion der oben verzeichneten im Gegensatz liegenden Folge. Neue Durchführung des Themas auf der Dominantstufe im Baß. Man bemerkt, wie geistreich der Gegensatz verändert wird, offenbar, um den Satz nicht in eine zu hohe Lage rücken zu lassen. Neue Durchführung auf der Stufe der Unterdominante (A moll) im Diskant. (Man bemerkt, wie die Folge der Durchführung umgekehrt wird. In der ersten Durchführung ging sie vom Diskant zum Alt und Baß herab, eben so in der zweiten, in der dritten steigt sie dann vom Baß zum Diskant hinauf.) Der Gegensatz, zwischen Alt und Baß getheilt, wird, aus leicht einzusehenden Gründen der Harmonie, in seinem ersten Gliede umgestaltet, sein zweites Glied wird vom Alt übernommen, das dritte fallen gelassen. Durch eine Reihe motivischer Gänge von außerordentlicher Energie der Entwicklung führt Bach den Satz zu einer wunderschön gebildeten Cadenz und Fermate auf der Dominante. Nach dieser Fermate soll noch einmal das Thema in voller Energie auf der Stufe der Tonika im Baß gebracht werden. Wie herrlich entspricht dem tempetuosen Charakter dieser Fuge die diese letzte Durchführung einleitende Figur! Wie herrlich auch der veränderte Gegensatz mit seinen leidenschaftlichen Decimensprüngen! Welche Herrlichkeit, welch glänzende Pracht und Macht dann in der ganzen Schlußbildung vom Eintritt des Orgelpunktes an, die aber nur empfunden werden kann! Unbedingt erscheint uns diese Fuge — ob sie gleich keine thematischen Engführungen, Umkehrungen, Verkleinerungen und Vergrößerungen enthält — als eine der vollkommensten, kunstvollsten, reichsten und auch schönsten (wenn auch das Prädicat „schön" in seiner ganz specifischen Bedeutung den Gebilden dieser Kunstgattung überhaupt nur selten zugeeignet werden kann). Wie reich der Modulazionsplan und doch streng innerhalb der nächst verwandten Tonarten verharrend: Tonika, Ober- und Unterdominante, Parallele und als weiteste Abschweifung die Dominante der Parallele.

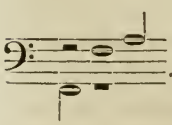
11. Präludium und Fuge in Fdur.

(Präludium: $^3/_2$, Andante. Fuge: $^6/_{16}$, Allegretto.)

Dieses Präludium liefert wieder eine glänzende Probe, mit welcher vollendeten Meisterschaft Bach es versteht, aus kleinen, unscheinbaren Motiven die weitläufigsten, interessantesten Sätze zu bilden. Wie schön, wie voll Anmuth und Majestät gleitet der sanfte Strom dieser Tondichtung hin! Und bei aller Ruhe und Stetigkeit des Laufes doch immer in neuen unerschöpflich hervorquellenden Wendungen. Schon der Beginn auf einem Orgelpunkt verleiht dem Stücke etwas Feierlich-Gemessenes, wozu dann auch der breite Rhythmus das Seinige beiträgt. Wie schön schlingt sich die das Grundmotiv der Composizion bildende Figur, wie mit sanft auf- und niederwogendem Wellenschlag aus der Region der zweigestrichenen Octave bis zur tiefsten Tenorlage, dem kleinen c, um hier als auf der Dominante gleichsam einen Ruhepunkt zu finden und dann wieder sachte aufwärts zu rollen. Rein technisch-musikalisch angesehen ist zugleich der zweite Theil dieser Figur vom dritten Viertel des 2. Taktes, wo sie also in die Tenorlage übergeht, als eine fugenartige Beantwortung des ersten in der Dominante (mit entsprechenden kleinen Abweichungen) zu betrachten. Eben so ist die Figur:



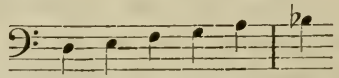
eine Beantwortung der vorhergegangenen:



. Wie schön wendet sich die Modulazion, ganz dem sanften Charakter des Tonstückes entsprechend, von der Dreiklangsharmonie aus zunächst nach der Unterdominante, dann nach der Harmonie des Dominant-Septimenakkordes, welche sich im

zweiten Gliede des 3. Taktes wieder in den Dreiklang auflöst, und endlich durch den verminderten Septimenakkord $\begin{matrix} as \\ f \\ d \\ h \end{matrix}$ und den kleinen Sextakkord $\begin{matrix} as \\ f \\ c \end{matrix}$ — auch die Anwendung dieser verminderten (Moll-) Intervalle entspricht sehr dem weichen Charakter dieses Tongebildes — nach der Oberdominante, mit deren Eintritt alle vier Stimmen (denn der Satz ist als ein frei-vierstimmiger anzusehen) an der Schaukelbewegung des Motivs theilnehmen. Im 5. Takte quillt die Tonbildung, welche durch drei Takte sich ununterbrochen abwärts gesenkt, dann im 4. gleichsam auf der Dominante geschaukelt hatte, wieder aufwärts, um im nächsten wieder zurückzusinken — wobei der Gebrauch der kleinen (Moll-) Secunden (es und des) wieder charakteristisch erscheint — und in den beiden nächsten Takten (nur in etwas — um das Intervall einer Secunde — tieferer Lage) dasselbe Spiel zu wiederholen. Der 8. Takt hatte wieder einen Abschnitt auf der Tonika gemacht, wie der 4. auf der Dominante, und der 9. bringt zuerst wieder eine genaue Nachahmung der Bildung des 1. Taktes (nur mit Änderung des e in es), die im nächsten Takte wieder vom Baß nachgeahmt wird. Zugleich hatte sich am Schlusse des 8. Taktes die Modulazion entschieden nach der Unterdominante gewendet, dann deren Parallele berührt und war durch die Dominant-Septimenharmonie wieder zur Dreiklangsharmonie zurückgekehrt. Im 11. Takte nun wird durch Berührung von D moll, als Parallele von F dur (oder vielmehr nur als dessen 6. Stufe) und durch Berührung der Dominant-Septimen-Harmonie: $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ g \end{matrix}$ entschieden der Uebergang nach der Dominante gemacht und auf dieser dann im 16. Takte eine Cadenz gebildet. Zugleich bemerkt man wohl, wie der ganze Satz vom 11. bis 14. Takt (d. h. in seinem melodischen Theile, in der Führung der Hauptstimme)

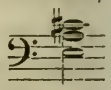
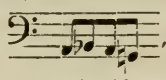
wieder nur eine getreue Nachahmung derselben Bildung in den ersten drei Takten darstellt, nur mit Änderung des b in h und mit entsprechender Änderung des letzten Gliedes. Der ganze folgende Satz vom 17. bis zum 27. Takte ist nur eine getreue Nachahmung der ersten zehn Takte (auch in seinem Beginn mit einem Orgelpunkt) auf den betreffenden Dominantstufen (also mit Berührung von D moll und F dur). Wie schön weiß jedoch Bach einzuschärfen, daß jenes C dur eben nur als 5. Stufe, als Dominante von f, aufzufassen ist, indem er im zweiten Gliede des 17. Taktes (von der strengen Nachahmung abweichend), wo freilich auch durch die Hinzufügung und Führung der Tenorstimme, welche im Beginn des Satzes schwieg, die Dreiklangsharmonie der Tonika in der Sextlage entspringt, das h in b verwandelt. Im 28. Takte bricht dann die Nachahmung ab, welche sonst nach der Dominante von c hätte führen müssen, was Bach nicht in den Sinn kommen konnte. Vielmehr wendet er nun den Satz durch die Dominant-Septimenharmonie von b wieder entschieden nach der Tonika zurück und geht dann — indem abermals die ganze dreitaktige thematische Bildung des Anfangs (mit den entsprechenden Änderungen) wiederholt wird — nach deren Parallele D moll über, in welcher dann im 32. Takte ein Halbschluß gebildet erscheint. Nun wird abermals in den folgenden drei Takten die Anfangsbildung auf der Stufe der Parallele wiederholt, nur mit Vermeidung des Orgelpunktes, um dieser nicht dasselbe Gewicht zu geben, wie der Dominante. In den nächsten Takten aber, deren zweiter, der noch so ziemlich mit dem 5. des Anfangs correspondirt, die Dominantharmonie von A moll (als Dominante von D moll) berührt, wird die Bildung, obwol natürlich immer streng motivisch, eine abweichende und lenkt im 40. Takte zu einem Cadenzschluß in D moll. Im vorhergehenden Takte war im Tenor das Motiv:



aufgetreten, welches dann auch später noch in ausnehmend

schöner, ausdrucksvoller Weise benützt wird. Die Stelle vom 40. bis zum 46. Takte ist nun als eine Art Zwischensatz aufzufassen, der sich aber genau in drei symmetrisch gebildete zweitaktige Abschnitte gliedert. Der erste Takt führt immer (nur mit Umkehrung des ersten Gliedes) den ersten Abschnitt des Themas aus (denn als solches ist die melodische Gangbildung der ersten drei Takte anzusehen), der zweite Takt dagegen bildet immer gleichsam eine, zwischen den Stimmen chorartig vertheilte Replik. Dabei wird der Satz immer um die Stufe einer Terz erhöht. In Takt 40 steht er in D moll und wendet sich im nächsten nach F dur, in welchem der 42. Takt steht, der aber in seinem letzten Gliede wieder auf D moll zurückdeutet, so wie der nächste Takt (correspondirend mit dem 41.) die Harmonieen von B dur und G moll berührt, um dann aber (sehr überraschend, würden wir sagen, wenn nicht eben die ganze Folge darauf hinlenkte) nach A moll zu moduliren, aber freilich einem A moll mit b und g, welches sich also eigentlich nicht als A moll, sondern nur als dritte Stufe von F dur oder auch als fünfte von D moll empfinden läßt. (Die ganze Stelle ist in ihrer schönen Steigerung von der herrlichsten Wirkung. Auch bemerkt man wohl den correspondirenden Wechsel von Dur und Moll in dieser Periode.) Der 45. Takt modulirt dann nach der Dominante der Tonika, nach C dur.

Das gedachte Motiv (der erste Abschnitt des Themas) wird nun durch 9 Takte — sequenzartig und mit einer Veränderung im 5. Takt — noch weiter durchgeführt und zwar in dem Harmonieenkreise von A moll (wohin schon der letzte Ton des 46. Taktes ausgewichen hatte) und D moll, also der Parallele und deren Dominante. Im 53. Takte wird auch die Harmonie von B dur berührt, welches B dur aber deutlich wieder nur als sechste Stufe von D moll aufzufassen ist und noch in den letzten Taktgliedern wieder nach A moll übergeleitet wird, welches A moll aber ebenfalls hier nur als fünfte Stufe von D moll gelten kann, wie denn auch die Halbcadenz, zu welcher der 55. Takt überleitet,

mit der großen Terz cis, also auf der Dominante von D moll (wie eben im 32. Takte), gebildet wird. In sehr kühner, freier, eigenthümlich schöner Weise läßt nun Bach unmittelbar nach diesem Halbcadenzschluß, welcher die Harmonie:  vernehmen läßt, nur unter ganz leichter Vermittlung der Baßfigur:  , wieder F dur eintreten und die Anfangsbildung — mit ihrem Orgelpunkt — wieder auftauchen. Die Stelle, in dem eigenthümlich hellen Lichtglanz, den sie zu verbreiten scheint, ist von um so wunderbarerem Effect, als der wieder ruhig feierlich aushallende Baßton, die milde, in gleichmäßiger Hebung und Senkung und ununterbrochener Folge herabrieselnde Tonfigur herrlich mit der vorhergehenden heftigen Bewegtheit der Stimmen, zu welcher auch das vorgedachte zuerst im Tenor erschienene und hier im 49. bis 54. Takte durchgeführte Motiv beiträgt, contrastirt. Im 57. bis 63. Takte kehrt nun also genau die Anfangsbildung wieder. Der 64. Takt aber lenkt den Satz noch einmal nach der Unterdominante, und zwar so entschieden, daß sogar im 65. und 66. Takte deren nächste Unterdominante Es dur und deren Parallele C moll flüchtig berührt werden, aber schon der 67. durch die Dominantseptimenharmonie $\overset{\text{es}}{\underset{\text{f}}{\overset{\text{c}}{\text{a}}}}$ wieder nach B dur zurückführt und der nächste Takt, scheinbar in G moll beginnend, wieder in F dur steht. Mit eben diesem, dem 68., Takte beginnt sogar eine nochmalige Durchführung des ganzen Themas, wobei der Tonsatz seine größte Tiefe, nemlich das große C, erreicht. Und nun endlich wird die Schlußcadenz vorbereitet, welche im 72. Takte eintritt.

Die Fuge: ein außerordentlich graciöses Stück mit einem, gleich einem zierlichen Thürmchen emporsteigenden fein gebildeten Thema. Wir möchten diese Fuge insbesondre: die bescheidene

nennen, weil sie mit den Mitteln der Fuge so gar wenig Pomp macht, ja sie unterscheidet sich durch diese schlichte Einfachheit so sehr von allen ihren Geschwistern, daß man sie beinahe nur für eine Fughette oder ein pezzo, ecritto in stilo fugato ansehen möchte, denn nicht nur läßt sich nichts von Engführungen, Umkehrungen, Vergrößerungen und Verkleinerungen verspüren, sondern sogar tritt das Thema — ein sonst nicht wiederkehrender Fall — nach der ersten dreistimmigen Durchführung — wo sogar das Eintreten der dritten Stimme von der zweiten durch einen fünftaktigen Zwischensatz getrennt ist, obwol das Thema im Baß sehr wohl auch unmittelbar nach dem Schluß in der Altstimme hätte eintreten können, in der doch ziemlich ausgedehnten Fuge nur ziemlich spärlich auf; so, daß der weitaus größte Theil der Fuge aus freien Nachahmungen gebildet und allein auf die Durchführung des zweiten Themagliedes gebaut erscheint, daß also, was man sonst „Zwischensatz" zu nennen pflegt, hier zum Haupttheil geworden ist. Als Fugenwerk betrachtet, kann sich daher diese Composizion mit ihren kunstreicheren Geschwistern natürlich nicht messen, dagegen als Tonstück an sich zeichnet es sich durch Anmuth und Grazie (getragen durch einen allerdings nicht geringen Grad von Kunstfertigkeit) in vorzüglichem Maße aus und enthält überdieß im Einzelnen einige ganz ausnehmend schöne Stellen, wie die prächtige Motivdurchführung im Baß vom 3. Takt des 5. Systems auf Seite 45 bis zum 3. Takte des nächsten Systems, in welchen acht Takten jene Figur aus der Tenorlage in die tiefste Baßregion hinab und aus der Tonika durch die Tonart der Dominante, welche dann in Moll verwandelt wird, nach G moll und D moll (als 2. und 6. Stufe) geführt wird, von wo dann der Satz durch Vermittlung der Unterdominante wieder nach der Tonika zurücklenkt und das Thema wieder erscheint. Von eben so herrlicher Wirkung ist das Hinabsteigen des Basses vom kleinen f im letzten Takte des 6. Systems auf Seite 45 bis zum großen c und die Ausführung des darauf folgenden Orgelpunktes auf f

(aber nicht als Tonika, sondern als 5. Stufe der Unterdominante), die aber freilich durch die unendlich schöne Ausführung des darauf folgenden zweiten Orgelpunktes auf der Dominante noch weit in den Schatten gestellt wird. Köstlich ist endlich auch die Nachahmung des Themas in den letzten, der Schlußbildung vorangehenden Takten im Basse und deren Umschreibung durch ein neckisches Figurenspiel in der Mittel- und Oberstimme.

12. Präludium und Fuge in F moll.

(Präludium: $^{3}/_{4}$, Andantino. Fuge: $^{3}/_{4}$, Allegretto moderato.)

Das Präludium: ein wahrhaft rührend schönes Gebilde. An Innigkeit des Ausdruckes ist ihm kein anderes zu vergleichen. Eine musikalische Elegie von zartestem Ausdruck, von der schmelzendsten Empfindung, von unaussprechlicher Schönheit. Der Gesang der ersten vier und der späteren acht Takte wird durch ein kleines viertaktiges Zwischenspiel unterbrochen, welches sich später fortsetzt. In der That stehen sich diese beiden Bildungen gleichsam gegenüber wie Vocalsatz und Instrumental-Ritornell. Wie schön das Emporsteigen des Gesanges, wie schön sein darauf folgendes Sinken, wie schön die Führung des Basses, der an sich schon eine melodisch-ausdrucksvolle Gestalt zeigt (sein zweites Glied beantwortet eben so sein erstes, wie dieß im Gesange der Fall ist), in der entgegengesetzten Richtung. Wie sehr tragen die kleinen Mordentchen* in dem ersten Gesangsgliede zur Bewegtheit des Ausdruckes bei und wie fein ist es empfunden, daß sie Bach im zweiten Gliede an den correspondirenden Stellen nicht wieder gebraucht, wodurch sie ihre charakteristische, ausdrucksvolle Bedeutung verloren haben würden. Von besonderer Wirkung ist auch das Verharren des wie träumerisch auf einem Orgelpunkt sich schaukelnden Ritornelles (wenn man uns erlauben will jenen

* Diese Mordentchen sind indessen in der neuen Ausgabe der Bach-Gesellschaft eliminirt.

Zwischensatz so zu nennen) gegenüber dem gleichsam frei und ungebunden einherschreitenden Gesange. Die dem zweiten Theile des Gesanges folgenden ächt Bach'schen Septimengänge tragen in ihrer süßen Herbigkeit (wir wissen den Effect dieser Bildung nicht besser zu bezeichnen) nicht wenig zu dem eigenthümlichen Reiz dieser Composizion bei. Nicht unbeachtet darf die schöne Gangbildung zwischen Tenor und Baß in den Schlußtakten des ersten Theiles bleiben, wo diese beiden Stimmen, wie zerpflückt, in ähnlicher Weise, nur in gleichsam ängstlich beschleunigter Bewegung, auf und nieder schwanken, wie früher Diskant und Alt im Gesang. Wie schön ringt sich dann aus diesem unruhig, wie in Seufzern bewegten Gesang eine in getragenen Tönen einherschreitende melodische Bildung hervor. Wie in jedem Gliede: rhythmisch, melodisch und harmonisch wunderbar empfunden ist die ganze Stelle von der Mitte des vierten Taktes bis zur Schlußbildung in B moll im 12. Takte. Und welch unbeschreiblicher Reiz in der nun folgenden melodischen Gangbildung mit ihrer abermaligen herben (unakkordlichen) Septimen-Fortschreitung im ersten Gliede, die im zweiten Gliede in der Wendung nach Des dur im Gesang eine sanft melodische wird, wogegen die unharmonische Septimenfolge im Baß erscheint. (Die Stelle hat etwas von jenem Ausdruck des: Lächelns unter Thränen.) Dann die schöne Steigerung, mit welcher die Rückkehr nach F moll ausgeführt wird; dann wieder das Hinabsinken des Satzes, welches auch zugleich wieder die Modulazion nach der Unterdominante, nach B moll, mit sich führt. Dann wird ein Halbschluß auf der Tonika-Dominante gebildet und der Satz auf die schönste, in jedem Gliede — bis auf die sanft aushauchende, seufzerartige Schlußfigur — von dem höchsten Ausdruck beseelte Weise zu Ende geführt. Könnte dieser Satz auch mit der Durharmonie der Tonika schließen? Wir sagen: nein. Es widerspräche dem Geiste dieser Tondichtung. Sollte es aber doch denkbar sein, dann müßte die Schlußbildung (dieß wenigstens behaupten wir kategorisch) eben eine andere sein: nemlich in

ruhig aushallenden Akkorden, und dieß eben widerspräche erst recht dem Charakter der so unruhig, wie flüchtig bewegten Composizion, der kein Schluß besser eignen konnte, als eben dieser zerpflückte, abrupte.

Die Fuge verbindet wieder auf das Schönste die beiden Eigenschaften streng motivischer Gesetzmäßigkeit und hoher Freiheit. Das Thema, gebildet — wie wir dieß so häufig beobachten — aus zwei Gliedern: einem melodisch ruhiger fortschreitenden und einem rhythmisch bewegteren, gangartigen, der dann gleich in den Gegensatz überleitet, ist geistreich concipirt. Schön gliedern sich auch die aus Motiven des Themas und des Gegensatzes gebildeten Zwischensätze. Die zweite Durchführung erfolgt (im Diskant und Alt) auf den Stufen der Parallele und deren Dominante. Genau in der Mitte der Fuge erscheint eine Cadenz auf der Tonika-Dominante. Dann nimmt der Baß das Thema wieder auf. Sogleich aber folgt wieder ein sechstaktiger Zwischensatz, nach welchem das Thema abermals auf der Stufe der Tonika im Tenor erscheint, sehr geistreich von rhythmischen Schlägen des Basses begleitet, welche die drei Achtelschläge imitiren, mit denen das Thema (nach dem Auftakt) beginnt. Sehr geistreich ist auch die Imitazion des Themas auf der Dominant-Septimenharmonie der Unterdominante im Baß vom 14. bis 17. Takt auf Seite 49, die dann abermals nach drei Takten Zwischensatz vom Baß auf der Dominant-Septimenharmonie der Tonika imitirt wird. Noch einmal tritt das Thema im Diskant auf der Stufe der Unterdominante, also in B moll, auf und wird vom Alt in der Tonika beantwortet, bei welcher letzten Durchführung jene vorgedachten drei Achtelschläge dem Diskant zugetheilt sind. Dann wird der Satz in freien Nachahmungen in schönster Weise zu Ende geführt. Die Frage, ob Dur oder Moll, wird in der Schlußbildung ganz umgangen, indem die Fuge im Einklange schließt.

13. Präludium und Fuge in Fis dur.

(Präludium: 3/4, Allegretto con moto. Fuge: 4/4, Allegro moderato.)

Präludium: mit seinen eckigen Rhythmen und seinen Schnörkeln (die aber gleichwol durchaus charakteristisch und nicht etwa bloß willkührliche, etwa beliebig wegzulassende Schnörkel sind) von altväterischem Zuschnitt, kerniger Derbheit. Äußerst geistreiche, melodisch und harmonisch interessante Composizion. Streng zweistimmig. Stil gemischt: theils melodisch, theils contrapunktisch. Besonders fällt die Schaukelfigur Takt 4 bis 6 und deren spätere Wiederholung in der Dominante mit Umkehrung der Stimmen und mit Zugabe einer durch ihre Nachschläge drolligen Trillerfigur auf. Ein in seiner Art (besonders auch durch seine Nachahmungsfiguren) höchst geistvolles Stück voll Charakter und von einem gewissen altväterischen Humor.

Prachtvolle Fuge, ebenfalls — um uns eines schon früher gebrauchten, obgleich ein wenig trivialen Gleichnisses zu bedienen — wie aus der Pistole geschossen. Genial ist schon der Beginn des Themas mit dem Triller auf der kleinen Untersecunde der Tonika, dem Leitton. Besonders schön beobachtet man hier wieder einmal das unmittelbare Hervorgehen des Gegensatzes aus dem Thema. So muß man auch gestehen, daß die unmittelbare Reprise des Themas (im Gefährten und Führer) ohne Unterbrechung eines Zwischensatzes, wie sie hier Statt findet, als eine Vollkommenheit (zumal bei dreistimmigen Fugen) empfunden wird. Ueberhaupt ist die Construkzion dieser Fuge, wenn auch keine der künstlichsten, da keine Engführungen u. dgl. vorkommen, so doch eine der vollkommensten, von jener Vollkommenheit, die man am liebsten als typische Norm der Gattung aufstellen möchte, wofern es eine solche geben sollte. Dieses Ergebniß gewinnen wir aus der Betrachtung der folgenden Momente. Zunächst das trefflich gebildete, geistvolle, innerhalb strenger Einheit eine reiche rhythmisch-melodische, ja sogar harmonische

Mannigfaltigkeit entwickelnde Thema. Im Besonderen mag von demselben noch bemerkt werden, wie durch den vorgezeichneten Triller auf seinem ersten Ton (noch überdieß dem Leitton der Tonika) der jedesmalige Eintritt des Themas auf's schärfste markirt wird, welches denn auch in dieser Fuge in allen Durchführungen und Stimmen, selbst bei der Ausführung am Clavier, überall ganz deutlich und entschieden hervortritt. Sodann die energisch-gedrungene Folge der ersten Durchführung, dann das schöne (bei Bach freilich gewöhnliche) Hervorgehen des Gegensatzes aus dem Thema und dessen Beibehaltung alle Durchführungen des Themas hindurch (wenigstens in seinem Haupttheil und mit geringen Modificazionen), die schöne Vertheilung von motivisch gebildeten Zwischensätzen zwischen den einzelnen Durchführungen des Themas, welche der Composizion doch einen ästhetisch ungleich höheren Charakter verleiht, als z. B. die unausgesetzte Themenhetze in der C dur-Fuge des ersten Theiles oder die Ueberkünstlichkeit der E dur-Fuge des zweiten Theiles, welche die Uebersichtlichkeit des Ganzen und dessen ungezwungen natürliche Entwicklung so sehr, fast bis zur Unmöglichkeit erschwert (so daß Fugen dieser Art fast dem Auge größeren Genuß und mehr Befriedigung gewähren, als dem Ohr); dann, und vor allem, die Art der Durchführung des Themas selbst. Der Vollkommenheit der ersten Durchführung durch alle drei Stimmen haben wir bereits gedacht. Ihr folgt ein streng *contrapunktischer* (d. h. aus freien Nachahmungen, jedoch durchaus motivisch, gebildeter) Zwischensatz *von acht Takten*; dann tritt das Thema wieder *Ein Mal* auf und zwar *in der Tonika* (im Diskant). Hierauf folgt wieder ein Zwischensatz *von acht Takten*, jedoch ein *melodisch* gebildeter (und zwar ein reizend schöner), auf ein Motiv des Themas gegründeter (nebenbei bemerkt ein Lieblingsmotiv Bach's). Nun eine zweite *vollständige* Durchführung des Themas, gleich der ersten, durch alle drei Stimmen, die jedoch so geordnet ist, daß jetzt zuerst der sogenannte Gefährte (das Thema in der Dominante) auftritt,

welchem der Führer (das Thema in der Tonika) und diesem wieder der Gefährte folgt, der aber nun weiter nach der Tonart der Parallele modulirt (der Satz schwankt — in treffender Charakteristik — zwischen Dur und Moll in nachstehender äußerst künstlicher Modulazionsfolge: Dis dur, Fis dur, Cis dur, Gis dur, Dis moll, oder enharmonisch verwandelt: Es dur, Ges dur, Des dur, As dur, Es moll). Nun wieder ein achttaktiger, dem ersten gleichgebildeter Zwischensatz, worauf wieder das Thema Ein Mal und zwar auf der Stufe der Unterdominante in H dur erscheint. Daß nun auch wieder ein analog dem früheren zweiten gebildeter Zwischensatz folgen werde, erwartet man ohnedieß. (Diese beiden melodischen Zwischensätze stehen in Moll und bilden also auch so einen schönen Gegensatz gegen das sonst im Ganzen vorherrschende Dur der Composizion.) Endlich folgt die dritte Hauptdurchführung durch alle drei Stimmen, welche wieder mit dem Führer anhebt,* in der aber das letzte Glied des Themas mit unendlich feiner Empfindung durch eine dreimalige Durchführung erweitert wird, welche insbesondere auch durch die Steigerung, zu der sie in der Schlußbildung führt, den reizendsten Effect veranlaßt. Noch ist zu bemerken, wie auch der zweite Gegensatz, welcher zu Anfang der Fuge beim Eintritt der dritten Stimme gebildet wird, aus einer Nachahmung von, im Thema selbst gelegenen Momenten hervorgeht, was man leicht erkennt, besonders bei dessen letztem Auftreten zu Anfang der Hauptdurchführung, wo er sich fast wie ein embryonischer Versuch einer thematischen Engführung (mit Umkehr und einiger Veränderung der Intervallenfolge) ausnimmt.

---

* Daß sie im Baß beginnt und im Diskant schließt, also in den beiden äußern, am entschiedensten hervortretenden Stimmen, sehen wir ebenfalls als eine Vollkommenheit an. Beginnen mag ja die Fuge, in welcher Stimme immer (wie diese im Alt), da ja die erste Stimme immer allein auftritt; nicht so gleichgültig aber erscheint der Schluß.

Nur ein Paar feiner, geistreicher Züge müssen wir noch gedenken. Beim Eintritt des Gefährten in der dritten Durchführung verwandelt Bach den Triller in eine Art Cadenzfigur (was er auch schon früher einmal gethan hatte, wol um dem Satz in Verbindung mit dem Vorhergegangenen mehr Abrundung zu geben) und theilt dafür, gleichsam als Ersatz, dem Baß einen Triller zu, so daß sogar der Effect entsteht, — wie ebenfalls früher schon einmal von Takt 7 zu 8 — als ob auch dieser neuerlich mit dem Thema einsetzen wollte. — Ueber die geistreichen Umbildungen des zweiten Gegensatzes, z. B. gelegentlich der ersten thematischen Theildurchführung, über den genialen Zug, der im sechst- und fünftvorletzten Takte aus der Zuendeführung des ersten Gegensatzes entspringt, u. dgl. m. wollen wir nichts weiter mehr bemerken. Genug, es erscheint uns diese Fuge in Folge der oben entwickelten Momente wie der reinste Idealtypus der Gattung und dieß in noch weit höherem Grade, als jene andere Fuge in Fmoll, von der wir Ähnliches behaupteten, die wir aber doch mehr als eine Muster-Fuge im Schulsinne aufstellen möchten. Das constructive Schema derselben in seiner schönen reinen Symmetrie, die doch nicht den mindesten Zwang spüren läßt, vermag sich Jedermann nach der gegebenen Entwicklung leicht selbst auszuführen und anschaulich vor Augen zu stellen, wo es sich dann ausnehmen muß wie der reinlichste, exacteste Bauriß.

14. Präludium und Fuge in Fis moll.

(Präludium: $^3/_4$, Andante con moto. Fuge: $^4/_4$, Allegro moderato.)

Ein eigenthümlich herber Geist durchweht das Präludium, das in einigen Partieen an das trockene Formelwesen mancher anderen Bach'schen Compositionen erinnert, in anderen aber wieder sich zu einem so sensitiven Ausdruck steigert, daß man fast unheimlich davon berührt wird, wie vor allem in jener Stelle vom 3. bis zum 6. Takte nach der Fermate mit ihrem leiden-

schaftlichen Aufwärtsdringen vom 3. zum 4., dann wie gebrochen klingenden Herabsinken vom 4. zum 5. mit der fremdartigen (ob auch durch den vorhergehenden Takt vorbereiteten) G-Harmonie zwischen lauter Fis moll, aus welchem Herabsinken und fremder Region sich der Satz aber sogleich wieder mit erneuter Energie aufrafft und zurückwendet, jedoch in Moll schließt.

Die Fuge nun, welche diesem Präludium folgt, hat einen von der Mehrzahl der Fugen dieses Werkes ziemlich verschiedenen Charakter, indem die Bedeutung des (viertaktigen) Themas gegen diejenige, welche im Verlaufe der Fuge der Gegensatz und die Zwischensätze gewinnen (ähnlich, wie in der F dur-Fuge) fast wie untergeordnet zurücktritt, denn eine Durchführung des Themas, an welcher alle drei oder doch zwei Stimmen betheiligt wären, findet nur ein Mal gleich zu Anfang Statt; alle späteren Wiederholungen derselben (sechs an der Zahl, auf 70 Takte vertheilt) sind immer durch mehrere, ja großentheils viele Takte Zwischensatz getrennt, nehmen sich mehr wie Reminiscenzen derselben, als wie eigentlich fugenartige Durchführungen aus. Das Thema selbst ist ein ächtes Fugenthema: reichlich mit Synkopen gespickt und am Schlusse mit einem Triller, als einem kleinen Rococozöpfchen, versehen, welches späterhin abgeschnitten wird, nachdem der muntere Gegensatz, welcher diesem etwas schwerfälligen und spießbürgerlichen Thema gegenübertritt, daran gerupft und gezupft hat. Eben dieser Gegensatz, ein — recht im Contrast („Gegensatz") zu dem gravitätischen Thema, obwol aus ihm hervorgehend — leichtfertig einhertänzelnder Geselle, bildet dann das Motiv der nächsten zehn Takte — nachdem der letzte thematische Triller im tiefen Basse verklungen hat — und seine Behandlung erscheint in den canonischen Nachahmungen und Umkehrungen besonders graziös. Im 20. Takte wird eine Cadenz in der Parallele, A dur, gebildet, nachdem zu jenem Motivenspiel des Gegensatzes das Thema noch einmal in der Tonika vorgetragen worden war (nur daß man vermöge der harmonischen Configurazion wirkliches Fis moll nur in einem einzigen Gliede

desselben, dem ersten des dritten Taktes, hört). Zugleich erscheint nun ein neues Motiv im Baß, jedoch sogleich wieder in der Tonika, und wird durch alle drei Stimmen zweimal durchgeführt, um sich dann mit den Motiven des Gegensatzes auf das Kunstvollste und Anmuthigste zu verschlingen. Am Ende des 28. Taktes tritt das Thema wieder im Alt auf, und zwar jetzt in der Unterdominante, in H moll, umspielt von den Motiven des früheren und dem neuen Gegensatz. Nach drei Takten Zwischensatz wird das Thema im Baß in der Dominante gebracht und dann abermals ein neuer Gegensatz gebildet, welcher (ähnlich wie in der Cis moll-Fuge des ersten Theiles) dem ferneren Verlauf der Fuge, die man, wie schon bemerkt, eigentlich kaum eine Fuge im strengeren Sinne des Begriffes nennen kann, eine ganz neue Färbung, einen anderen Charakter verleiht.

Dieses neue Motiv besteht nemlich in einer stetig beweglichen Sechszehntelfigur, welche nun bis zu Ende des Stückes festgehalten wird und zunächst in Beziehungen zu Motiven des Themas und des ersten Gegensatzes (in allerlei Gestalten und Umkehrungen) tritt (denn man bemerkt z. B. leicht, wie unter anderem die in synkopirten Halbnoten sich einherbewegende Oberstimme in Takt 2 und 3 des letzten Systems von Seite 56 in ihren Schritten genau aus dem Thema — durch Vergrößerung — hervorgeht). Mit dem Eintritt dieses neuen Motivs entsteht ein längerer Zwischensatz von 15 Takten, in welchen das Thema — von den immer sich wiederholenden Anklängen abgesehen — ganz verschwindet. Dann taucht es wieder im Alt in der Unterdominante, H moll, auf, wo der Hörer aber scharf aufmerken muß, wenn es ihm nicht entgehen soll. Noch zweimal erscheint es dann in der Parallele A dur im Baß und am Schlusse, natürlich in der Tonika, im Diskant. Auch das Mittelmotiv ließ sich noch zweimal vernehmen, die gedachte Sechszehntelfigur aber rollt ihre Wogen bald über, bald unter den Hauptstimmen hin und der neckische Begleiter des Gefährten hüpft, gleich einer Najade, bald hier, bald dort empor. So stellt diese Fuge einen

eigenthümlichen Verein von gravitätischem Ernst, beinahe scholastisch klingenden Formen und leicht spielendem Humor dar.

15. Präludium und Fuge in G dur.

(Präludium: $^2/_4$, Allegro vivace. Fuge: $^3/_8$, Allegretto vivace.)

Leicht und munter hüpft und fliegt das Vorspiel einher, gleich einer Schnepfe; mit bedächtigerer, fast dem wackelnden Entenschritt vergleichbarer Beweglichkeit folgt die Fuge nach. Ueber jenes haben wir nichts weiter zu sagen, als daß es ein köstliches, allerliebstes Tonstück sei, welches, mit der gleichen Schnellkraft gespielt, als es gedacht ist, wol allgemein erfreuen müßte.

Auch die Fuge macht den Eindruck, als ob sie der Meister ganz flüchtig, ohne sich irgend in Affect zu versetzen, hingeworfen hätte, so daß auch für uns eine bloß flüchtige Betrachtung derselben genügen wird. Das Thema, über fünf Takte ausgebreitet (denn mit dem ersten Tone des 6. Taktes ist der Schluß desselben anzunehmen und sind die nachfolgenden zwei Takte als Uebergangsbildung anzusehen), hat große Ähnlichkeit mit dem Thema einer bekannten Bach'schen Orgelfuge, doch wird nicht zu leugnen sein, daß sich Figuren, wie diejenigen, aus welchen dieses Thema gebildet ist, auf dem Clavier besser ausnehmen, als auf der Orgel. Die bekannten Bach'schen Lieblings-Septimen-Gänge spielen darin wieder einmal eine Hauptrolle. Die Disposizion der ganzen Composizion ist einfach und klar. Erst die Hauptdurchführung des Themas durch alle drei Stimmen: und zwar in der Folge vom Diskant zum Baß, welche immer als die beste, natürlichste, wirksamste erscheint. Dann ein Zwischensatz von 10 Takten (von dem Dominant-Cadenzschluß an gerechnet) mit Benützung thematischer Motive und einer Modulazion nach A moll, welche den Durchgang nach E moll, der Paralleltonart, bildet, in welcher das Thema wieder im Basse erscheint, unmittelbar gefolgt von einer Durchführung in der Parallele der Domi-

nante, Hmoll, im Distant. Hierauf wieder ein Zwischensatz, ähnlich wie der frühere gebildet, aber über 20 Takte ausgebreitet, in welchem besonders eine launige Trillerimitazion, dann die nicht minder launige Durchführung der thematischen Hauptfigur in der Baßstimme aus der Region der eingestrichenen Octave bis hinab in die Region der Contraoctave und die Nachahmung dieses Ganges in der Oberstimme hervorsticht. Eine in flüchtigster Beweglichkeit aufwärts rollende Figur leitet die nochmalige und letzte Wiederkehr des Themas ein, mit welcher die Fuge schließt.

16. Präludium und Fuge in Gmoll.

(Präludium: $^4/_4$, Largo. Fuge: $^3/_4$, Andante con moto.)

Jenen munteren Tonsätzen folgt nun wieder ein tiefernstes Gebilde. Zunächst das Präludium selbst. Es ist ein streng dreistimmig, im fugirten Stil geschriebener Satz. Der ganze Inhalt des ersten Taktes, welcher die Motive enthält, die später durchgeführt werden, wird im 2. auf der Stufe der Dominante (Dmoll) wiederholt, jedoch auf dem als Orgelpunkt festgehaltenen g des Basses, welcher schon im 1. Takte — eine Octave tiefer — als Grundbaß und Orgelpunkt gedient hatte. Nach einem Zwischensatze von zwei Takten kehrt derselbe im 5. Takte in der Unterdominante, Cmoll, wieder, und zwar erscheint abermals das c des Basses als Orgelpunkt festgehalten, um gleich im nächsten Takte wieder in der ursprünglichen Lage (jetzt aber im ersten Taktgliede mit der Harmonie der Unterdominante) aufzutreten. Im strengsten, feierlichsten Ernste, wie er nur einem Kirchenstück angemessen wäre, entwickelt sich der Satz — eine ganz herrliche Composizion — weiter und schließt mit dem Dur-Dreiklang.

Während wir in den vorhergegangenen eine ununterbrochene Reihe dreistimmiger Fugen vor uns hatten, erscheint in der vorliegenden wieder einmal eine vierstimmige. Um gleich ein

Wort im Allgemeinen über sie auszusprechen, so möchten wir dieselbe, dem Charakter nach, in die Mitte zwischen jene, im freiesten Geiste concipirten, im specifischen Wortsinne genialen Fugen, welche zündend auch auf den nur allgemein empfänglichen, wenn auch vielleicht minder für die Besonderheit der Form empfindlichen Laien wirken müssen, und jene stellen, in welchen doch noch ein kleiner Rest jener Steifheit zu verspüren ist, welche man sonst dieser Form überhaupt als wesentlich und charakteristisch hielt. Sie hat etwas Solides, streng Gebundenes an sich, aber nichts Starres. War der Bau der vorhergegangenen Fuge von etwas loserer Construkzion, so ist dieser wieder um so fester, strammer. Schon die erste Durchführung des Themas (welches in seinem 4. Takte wieder an eine bekannte Orgelfuge erinnert) zeigt diese Strammheit in dem unmittelbar ohne alle Zwischensätze nach einander erfolgenden Eintritte der Stimmen mit Führer und Gefährten. Die Behandlung des Gefährten, in Verbindung mit dem ihm in der ersten Stimme gegenübertretenden Gegensatze, wird auch dadurch interessant, daß sie schon im 2. Takte nach der etwas entlegenen (wenn auch dem näheren Verwandtschaftskreise angehörigen) Tonart F dur führt, um im zweitnächsten Takte nach G moll zurückzukehren und zugleich nach der Dominante D moll überzuleiten. Dann ist diese Fuge auch besonders interessant, weil sie das beinahe einzige Beispiel in diesem ganzen Werke bietet, daß das ganze Thema wiederholt in zwei Stimmen in Terzen und Sexten durchgeführt wird. (Nur in der B moll-Fuge dieses Theiles begegnen wir noch einer ähnlichen Bildung.) Ja, wenn der doppelte Contrapunkt mit seinen Umkehrungen immer und überall solche Resultate hätte, wie hier in der so überaus geistvollen Stelle: Takt 5 des vorletzten Systems von Seite 64 bis Ende derselben Seite, dann möchte man ihn nur stets und überall willkommen heißen!

Nach der ersten Durchführung, welche 16 Takte füllt, folgt ein kurzer Zwischensatz von drei Takten, nach welchem das Thema wieder im Tenor in der Tonika erscheint. Nach einem Zwischen-

satze von vier Takten folgen dann die andern drei Stimmen: Alt, Diskant und Baß nach und führen das Thema nach einander auf den Stufen der Dominante, der Parallele und der Dominante der Parallele (F dur) durch, wobei die Modulazion jedoch, dem Charakter des Satzes gemäß, eine solche ist, daß man keineswegs immer reines D moll, B- und F dur hört. Nun wieder ein Zwischensatz von fünf Takten. (Seltsam genug! Beinahe auffallend, obwol doch ohne alle Frage nur zufälliges Ergebniß der Arbeit: der erste Zwischensatz zählte 3, der zweite 4, der dritte 5 Takte!) Und nun folgt jene schon vorgedachte zweistimmige Durchführung des Themas in Terzen, welche durch den Gang des Alt und Tenor gebildet worden, in C dur, jedoch mit der gleichen Unbestimmtheit der Tonart für das Gehör, in höchst geistvoller Modulazion. Dann folgt eine Durchführung in Sexten zwischen Diskant und Alt in C moll (mit der Wendung nach Es- und As dur) und weiter eine in Terzen in Es dur (welches freilich durch das harmonische Stimmengewebe sehr verschleiert wird) zwischen Tenor und Baß: und dieß ist die merkwürdige, höchst interessante, ja zugleich durch einen schalkhaften Humor gewürzte Stelle, wo auch der, die ganze Composizion hindurch beibehaltene Gegensatz (die Stimmen werden eben nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes umgekehrt) in Terzen, welche Diskant und Alt mit einander bilden, einherspaziert. Nach einem viertaktigen Zwischensatze, welcher dieser genialen Durchführung folgt, glaubt man nun im Tenor wieder den Eintritt des Themas zu vernehmen (und zwar in bloß zweistimmigem Satz, von dem Gegensatz im Diskant begleitet); in der That erscheinen auch die ersten drei (homogen gebildeten) Taktglieder desselben genau in der Folge, wie zu Anfang der Fuge, allein statt des vierten wird eben jene homogene Bildung noch einmal eine Stufe tiefer wiederholt, denn inzwischen ist auch, als ob es auf eine Engführung abgesehen wäre, der Diskant mit den Motiven des Themas eingefallen und dieser führt es wirklich durch, nur nicht bis zum gänzlichen Schluß (welcher im fünften Taktgliede erfol-

gen müßte), sondern indem er in eben diesem 5. Takte auf der Dominant-Septimenharmonie der Tonika stehen bleibt, wo dann bereits im nächsten Takte ein vollkommner Schluß gebildet wird, so daß man nun meinen sollte, alles wäre zu Ende. Aber der Meister muß sich dießmal von seiner Arbeit — die doch schon lang genug gerathen war — gar nicht haben trennen können, denn er hebt noch einmal im Baß mit dem Motiv des Gegensatzes an, führt es drei Takte lang in canonischer Weise durch und scheint nun abermals den Schluß bilden zu wollen, läßt aber vielmehr nochmals das Thema im Baß (mit einer kleinen rhythmischen Veränderung und in der ersten Hälfte b in h verwandelnd) erscheinen und zwar auf der Stufe der Tonika, jedoch so, daß der Satz durchaus als C moll klingt, welcher Anomalie jedoch der weise Meister einigermaßen dadurch begegnet, daß er in der Diskantstimme g als Orgelpunkt festhält. Nun erst ist er befriedigt und schließt endlich den Satz, indem er ihn mit dem letzten (einem nachschlagenden Achtel-) Ton in Dur ausklingen läßt.

17. Präludium und Fuge in As dur.

(Präludium: $^3/_4$, Andante con moto. Fuge: $^4/_4$, Largo.)

Ein Stück von ganz eigenthümlichem Reiz ist das Präludium dieser Fuge. Allein worin das Eigenthümliche dieser Composizion liegt (ganz im Allgemeinen möchten wir sagen in einer gewissen pastoralartigen Grundfärbung) ist leicht zu erkennen und es bliebe nichts übrig, als sie Zug für Zug zu verfolgen, um eben diese Eigenthümlichkeit, die im Ganzen ohnedieß unverkennbar vor Augen liegt, auch im Einzelnen zu bezeichnen. Dieses Geschäft aber, welches im vorliegenden Falle keinerlei Schwierigkeit unterliegt, überlassen wir dießmal lieber denjenigen selbst, welche gerne diesem Werke ein aufmerksames Studium widmen wollen und wenden uns sogleich zur Fuge selbst. Nur das

Eine wollen wir ausdrücklich hervorheben, ob es gleich von allen Eigenschaften dieser Composizion die an sich geringfügigste und allersinnfälligste betrifft: nemlich die große (76 Takte umfassende) Ausdehnung derselben, welche nur von wenigen dieser Präludien noch übertroffen wird.

Von der Fuge nun haben wir zunächst dieß zu sagen, daß sie ganz eigentlich für die Orgel gehört und auf ihr vorgetragen einen noch viel schöneren Effect machen müßte, als auf dem Clavier. Der „stille Zug" der Stimmen in ihrem gleichmäßig continuirlichen Fortgange, welcher sie charakterisirt, weist darauf hin. Man sehe auch nur den 5. und 6. Takt vor dem Schlusse: diese Akkordschläge in den Oberstimmen, eine Manier, von der wir sonst kaum in diesem Werke Gebrauch gemacht finden, wie häufig begegnet sie uns in Orgelfugen, wo sie bei dem weit schallenden Klange dieses gewaltigen Instrumentes die mächtigste Wirkung ausübt.

Die Fuge ist vierstimmig. Als eine Eigenthümlichkeit fällt es auf, daß in dem kleinen, eintaktigen Zwischensatz, welcher den Eintritt der dritten Stimme von dem Ende des Gefährten trennt, in der Stimme, welche zuvor den Gegensatz vortrug (im Alt), das erste Taktglied des Themas selbst erscheint und zur Rückleitung des Satzes von der Dominante nach der Tonika benützt wird. Der dem Gefährten gegenübergestellte Gegensatz, welcher dann fernerhin (nur mit wenigen Ausnahmen) das Thema bis zum Ende der Fuge begleitet und sich in chromatischen Intervallschritten langsam (in Viertelnoten) abwärts bewegt, bildet einen sehr prägnanten Contrast zum Thema, respective Gefährten. Außer diesen beiden Theilen: dem Thema und dem Gefährten tritt noch das letzte Taktglied des Themas selbst (wo es in die fließende Sechszehntelfigur übergeht) als Hauptmotiv auf, welches den Stoff zur Durcharbeitung dieser Fuge gibt. — Nach der ersten Hauptdurchführung des Themas folgt ein Zwischensatz von drei und einem halben Takt, indem das Thema dann wieder (als

Führer) in der Mitte des 13. Taktes eingeführt, also rhythmisch verschoben wird (ein so häufig zu beobachtender Fall). Das Thema wird nun wieder in rascher Folge, nur das erste Mal durch einen Zwischensatz von Einem Takte unterbrochen, durch drei Stimmen gehört, und zwar immer noch auf den Stufen der Tonika und Dominante (wobei einmal sogar der Satz ausnahmsweise zwei Takte lang bloß zweistimmig wird). Nun wieder ein Zwischensatz von Ein und einem halben Takt. Sodann tritt das Thema im Diskant wieder mit seinem anfänglichen rhythmischen Accent als Führer auf und wird vom Alt in der Parallele, in Fmoll, beantwortet. Jetzt ein etwas längerer Zwischensatz von sechs Takten. Und nun tritt das Thema im Tenor und zwar auf der Stufe der Dominante, aber in Moll auf, von den Oberstimmen in Sechszehntel-Terzengängen begleitet. Von hier nimmt die Fuge überhaupt einen bewegteren, fast leidenschaftlichen Charakter an: denn nach einem Zwischensatz von Einem Takt, welcher das erste Theilglied des Themas (die aus den ersten vier Achteln gebildete Figur) zwischen Alt und Diskant durchführt und welcher den Satz in schöner Steigerung aufwärts führt, tritt das Thema abermals in Moll auf, und zwar in dem etwas entlegenen Cmoll, der Parallele der Unter-Dominante (wobei aber — eine Folge des chromatischen Gegensatzes — Es dur berührt wird), und zwar im Diskant. Die nächste Durchführung bringt nun das Thema im Baß in der Unterdominante (Des dur) selbst. Nach dem Schlusse oder vielmehr schon während desselben lassen sich jedoch abermals Moll-Harmonieen vernehmen: und zwar As moll und Es moll, worauf nun zwar wieder im Tenor das Thema in der Tonika (mit Verwandlung des des in d im ersten Takte (wie schon früher einmal) auftritt, jedoch unter einer solchen harmonischen Configurazion der Oberstimme, daß man weit mehr Es- und Des-, als As dur hört. Der Baß bringt das Thema noch einmal als Gefährten, worauf ein Uebergang erfolgt, der sich auf dem Papier recht kraus ausnimmt und erst

nach Des moll, dann nach den Harmonieen: heses (a), b / fes / des / g / fes / des und endlich nach der Dominantseptimenharmonie führt (es ist dieß eben die im Eingang erwähnte Stelle, wo die Oberstimmen nur zu Akkord-Schlägen zusammengefügt werden), auf der eine Fermate gebildet wird, nach welcher ein Takt freier Zwischensatz und dann eine melodisch, rhythmisch und harmonisch eigenthümlich verschränkte Periode von zwei Takten folgt (in welcher der Satz sogar fünfstimmig wird), die zum gänzlichen Schlusse führt und auch noch einmal im Tenor das ganze volle Thema in sich enthält.

18. Präludium und Fuge in Gis moll.

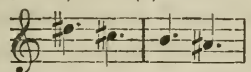
(Präludium: $^{4}/_{4}$, Allegro moderato. Fuge: $^{6}/_{8}$, Moderato.)

Das Präludium: ein ganz eigenthümliches Gebilde, welches aber eben in dieser Eigenthümlichkeit und dem in ihr liegenden Reiz auch nur empfunden werden kann, indem alles, was sich etwa immerhin darüber sagen ließe, unzulänglich bliebe.

Die nun folgende Fuge gehört wieder zu denjenigen, bei welchen der Hörer, wenn er nur irgend mit ächt ästhetischem Sinne (also zunächst in seiner Auffassung auf das Ganze gerichtet) ist, gar nicht zur Besinnung kommt, daß, was er eben hört, eine „Fuge" vorstellen soll. Der stille Zug dieser Composizion — um uns eines schon gelegentlich der vorangegangenen Fuge gebrauchten Ausdruckes zu bedienen — ist von einem unbeschreiblichen Reiz. Diese „Fuge" könnte ganz wohl auch in der Kirche gespielt werden, wenn die Gemeinde zu wahrhaft andächtigem Gebete versammelt ist. Diese würde in ihrer stillen Andacht gewiß nicht gestört werden!

Als eine besondere Eigenthümlichkeit dieser Fuge, welche sie vor allen andern auszeichnet, heben wir zunächst hervor, daß das Thema während des ganzen, sehr ausgedehnten Verlaufes derselben und ungeachtet seiner sehr häufigen Wiederkehr mit

einer einzigen Ausnahme (Takt 1 bis 5 des letzten Systems von Seite 73) auf keiner andern Stufe erscheint, als auf denen der Tonika und Dominante, ohne daß gleichwol hieraus nur im allermindesten Monotonie entstände. Es ist diese Eigenthümlichkeit auch ziemlich leicht und entscheidend aus dem streng einheitlichen Charakter dieser Composizion, als deren Ausdruck wir den einer stillen, ergebensvollen Resignazion bezeichnen möchten, der ein weitschweifiges Moduliren nicht gestattete, zu erklären.*

Der Diskant eröffnet die Fuge mit dem Thema, als Führer, der Alt folgt mit dem Gefährten in der Dominante, zu welchem jener wieder einen in chromatischen Intervallen sich bewegenden, melodisch sehr ausdrucksvollen und rhythmisch contrastirenden Gegensatz bildet, dessen Bewegungsweise in den nächsten zwei Takten in den Alt übergeht. Dann folgen noch zwei Takte Zwischensatz und hierauf tritt der Baß mit dem Führer ein, der Gegensatz jedoch wird — von einem Anklange an denselben abgesehen — hier nicht beibehalten, sondern tritt erst bei der nächsten Durchführung des Themas im Alt (auf der Tonika) wieder im Basse auf, worauf ein Zwischensatz von zehn Takten folgt, nach welchem das Thema wieder im Basse und zwar auf der Stufe der Dominante erscheint. Nun wieder ein Zwischensatz von acht Takten, der außer Motiven des Themas und Anklängen an den Gegensatz auch das schon im 17. und 18. Takte aufgetretene Motiv:  in der Gegenbewegung durchführt. Wieder folgt nun der Diskant mit dem Gefährten und nach einem sechstaktigen Zwischensatz der Baß mit dem Führer, wornach ein gleicher Schlußfall, wie früher (Takt 30 und 31) auf der Dominante, jetzt auf der Tonika gebildet wird und dann der Diskant in einer viertaktigen Periode das Motiv des Gegensatzes erst in absteigender, dann in aufsteigender Be-

* Die von Czerny zur Bezeichnung des Vortrags beigefügte Ueberschrift: Moderato e quieto ist durchaus charakteristisch gewählt.

wegung durchführt, um mit einer Trillerfigur am Ende des 4. Taktes an jene frühere im Basse zu erinnern, worauf dann der Satz noch 28 Takte lang zwischensatzartig fort- und zu einem wunderbar schön gebildeten Orgelpunkt auf dis hingeführt wird, nach welchem das Thema — der Führer — dann wieder im Basse erscheint und der Alt ihm mit jener eben geschilderten Figur (dem auf- und abwärts steigenden Motiv des Gegensatzes) gegenübertritt. Nach nur zwei Takten Zwischensatz folgt wieder der Diskant mit dem Gefährten, und dann — nach weiteren vier Takten — bringt nun der Alt zum ersten und einzigen Male das Thema auf einer andern Stufe, als jener der Tonika und Ober-Dominante, nemlich in der Unter-Dominante, Cis moll. (Es ist dieß eben die früher als Ausnahme bezeichnete Stelle.) Erst nach einem längeren Zwischensatze von zehn Takten kehrt das Thema als Führer im Tenor wieder und mit ihm im Baß auch wieder jene ab- und aufwärts steigende Gegensatz-Figur, die auch außerdem schon früher einmal im Diskant aufgetreten war. Nach einem letzten Zwischensatze von sechs Takten folgt dann auch die letzte Durchführung des Themas als Führers im Diskant über einem sehr eigenthümlich gebildeten Basse, worauf dann mit einem ganz kurzen Nachspiel von fünf Takten das herrliche Werk zu Ende geführt wird.

19. Präludium und Fuge in A dur.

(Präludium: $^{12}/_{8}$, Allegretto vivace. Fuge: $^{4}/_{4}$, Allegro moderato.)

Nachdem wir nun bereits so viele Gebilde des Meisters in ununterbrochener Folge und zum Theil sehr ausführlich betrachtet haben, wird es einmal erlaubt sein, über eines der nachfolgenden etwas flüchtiger hinwegzugehen, indem dieses Werk jedenfalls nur als ein Product von untergeordneter Bedeutung gelten kann. Nicht zwar, als ob es des Meisters, ja sogar der Stelle, an welcher es steht, unwürdig wäre, aber nur fällt es neben all dem, was wir bereits kennen lernten, nur mit geringem Gewicht in die Wagschale.

Das Präludium stellt sich als ein anmuthiges, durch ein zierliches Geflecht der in Nachahmungen sich bewegenden Stimmen erzeugtes Gebilde dar, wie mehrere frühere von einem gewissen Pastoral-Charakter.

Was die Fuge betrifft, so bekennen wir, schon von dem Thema nicht gerade entzückt zu sein. Diese Synkopen in bewegterem Zeitmaß (welches anzunehmen ist) haben, besonders so lange ihre Wirkung nicht durch andere ihnen gegenübertretende und mit ihnen verbundene Stimmen einigermaßen paralysirt wird, etwas Peinliches. Man erhält unausweichlich den Eindruck eines gewissen Stolperns und Holperns. Der in dieser Fuge von Bach in's Spiel gebrachte Kunstaufwand ist ein mäßiger. Wodurch sich die Fuge am meisten auszeichnet, das ist die große Energie ihrer Entwicklung.

20. Präludium und Fuge in A moll.

(Präludium: $^{6}/_{4}$, Andante. Fuge: $^{4}/_{4}$, Andante.)

Manche von diesen Stücken, den Präludien sowol, als Fugen, sind von der Art, daß sie sich wol in eine Gruppe vereinigen und durch gewisse allgemeine Charaktermerkmale bezeichnen lassen, andere dagegen wieder erscheinen von so besonderer Art, daß jedes derselben ein Unicum für sich bildet und mit keinem andern verglichen werden kann. Von dieser letzteren Art aber ist das vorliegende Präludium: ein überaus merkwürdiges Gebilde in seiner durchaus chromatischen Anlage und Ausführung von einer Sensazion, die man fast nervös nennen könnte: denn wie wühlt sich dieses in kleinsten Intervallen herabsickernde Tongerieſel in die Nerven ein! Im Einzelnen bleibt wenig darüber zu sagen: es liegt alles klar vor Augen.

Und nun die Fuge! Nicht nur haben wir sie schon an früherer Stelle als eines der allerhervorragendsten Stücke dieser Sammlung bezeichnet, sondern wir stellen sie noch überdieß, ganz abgesehen von ihren Eigenschaften als Fuge, in die Reihe der

grandioseften Compositionen (natürlich innerhalb des Genres der kleineren, engeren Formen) überhaupt. Welch eine Gewalt, welche Energie des Ausdrucks: im Ganzen wie im Einzelnen! — Sie ist — dreistimmig geschrieben und auch dieser Umstand ist uns nicht ganz unwichtig; wir verweisen jedoch hinsichtlich desselben auf das in dem allgemeinen Theile unserer Arbeit über diesen Punkt Bemerkte. Und des weiteren noch: die Fuge nimmt sich auch auf dem Clavier ganz prächtig aus und ist auch ohne alle besondere Schwierigkeit auf das Vollkommenste zur Erscheinung zu bringen: und dennoch gehört sie zu denjenigen, bei welchen wir immer vom Clavier weg nach anderen Instrumenten haben hindenken müssen, und zwar — nach einer Violine, einer Viola und einem Violoncell.* Wir hören gleich das so charakteristische, markig einschneidende Thema von den eben so markig einschneidenden Tönen des Violoncells in der höheren Tenorlage vortragen und wie es dann mit dem Gegensatz immer weiter hinabrollt in die Tiefe des Basses, wie dann die Viola in der Mittellage mit etwas gesättigterem Tone mit dem Gefährten nachfolgt und dann endlich die Violine mit dem Thema als Führer in der höchsten Lage (also mit dem schärfsten, spitzigsten Ausdrucke) auftritt!

Der „Bau" dieser Fuge ist sehr einfach, ohne alle besondere Künstlichkeit und dennoch, so wie der Ausdruck derselben von einer wahrhaft gigantischen, kolossalen Größe, von der höchsten Vollkommenheit. Man betrachte nur die einzelnen Theile und deren Anordnung. Zunächst die erste Durchführung des Themas und die dabei beobachtete Anordnung der Stimmeneintritte. Der Baß trägt es zuerst vor: und er erscheint auch bei dem so tief ernsten Charakter dieser Fuge als der geeignetste Träger seiner ersten Erscheinung. Die Mittelstimme folgt mit dem Gefährten

* Der Verfasser dieser Schrift hat seither eine Anzahl dieser Fugen (acht Fugen und vier Präludien) in dem gedachten Arrangement (im gleichen Verlag) erscheinen lassen.

nach — abermals ein Vorzug — denn da sie jetzt noch im vorerst bloß zweistimmigen Satze Oberstimme ist, so wird das Thema auch das zweite Mal mit der allergrößten, völlig unverschleierten Deutlichkeit und Schärfe vernommen und eben so natürlich, wenn dann die dritte Stimme mit dem Thema wieder als Führer nachfolgt. — Und nun die weitere Durchführung! Sie erfolgt so, daß nach einem Zwischensatze von zwei Takten wieder der Baß mit dem Thema auftritt und zwar in der Paralleltonart C dur. Dann folgt nach einem zweitaktigen Zwischenspiele, in welchem das letzte Glied des Gegensatzes (mit dem Triller) zu höchst geistreichen Nachahmungen benützt wird, die Oberstimme mit dem Thema, und zwar auf der Dominante, also in E moll (zugleich in der höchsten, bis zum dreigestrichenen c führenden Lage, welche die Fuge überhaupt erreicht) nach. So wird die Monotonie eines zu langen Vorherrschens der Tonika vermieden und doch bewegt sich der Satz immer nur in nächstverwandten Tonarten. Nun wird ein etwas ausgedehnterer Zwischensatz von fünf Takten gebracht und dadurch auch die weitere Monotonie vermieden, daß man immerfort und unausgesetzt (wie etwa in der ersten Fuge des ersten Theiles dieses Werkes) das Thema hört. Dabei wird aber dieser Zwischensatz doch nur aus lauter Motiven und deren Nachahmungen in den verschiedenen Stimmen gebildet, welche bereits früher aufgetreten waren, vornehmlich aber dem Thema und dem Gegensatze entlehnt sind, also wird auch die strengste Einheit der Composizion bei großer Mannigfaltigkeit bewahrt. Und wie kostbar ist die Durchführung jener vorgedachten Figur des Gegensatzes mit dem Triller im Basse: vom 2. Takte der Seite 81 an bis zur Mitte des 1. Taktes im 3. System derselben Seite im Basse: wie sie aus der tiefen Lage der großen Octave aufwärts steigt und immer höher hinandringt bis — bald hätten wir gesagt: in die höchste Tenorlage des Violoncells! Es ist zu herrlich! Und in all seiner Einfachheit so sublim! Und nun tritt, da der ganze Satz in diese hohe Lage gerückt ist, der Dis-

kant wieder mit dem Thema auf, und zwar in derjenigen Haupt-Nebentonart der Tonika, welche bisher noch gefehlt hat und deren richtigste Stellung auch gegen den Schluß eines Satzes hin Statt findet, nemlich — in der Unterdominante D moll, obzwar so, daß man in dem zweiten Viertel des Themas realiter B dur, im dritten aber G moll hört und erst im nächsten Takte ganz entschieden D moll hervortritt (mit der Dominant-Septimen-Harmonie). Nach dieser letzten Durchführung (und die drei eben erörterten bilden dann zusammen die zweite Hauptdurchführung) läßt sich noch einmal das Thema hören, und zwar wieder — im Baß, wie zu Anfang, nur jetzt nicht in der höheren Lage des Tenors, sondern in der tieferen des eigentlichen Basses! Und welch einen prächtigen Gegensatz bildet zu diesem letzten Auftreten des Themas die in fünfmal wiederholtem Anlauf hinabrollende Zweiunddreißigstel-Figur. Und wie köstlich tritt nun zu gänzlichem Schlusse auch noch einmal jene Trillerfigur des Gegensatzes auf: zuerst in der Oberstimme, dann nachahmend in der Mittelstimme und zuletzt, den völligen Schluß herbeiführend, im Basse. Und in eben diesem Schlusse steigt der Baß bis zu einem so tiefen Tone hinab, wie er ihn in diesem ganzen Werke sonst nicht erreicht, nemlich bis zum A der Contra-Octave!* Und so entspricht es denn auch ganz dem majestätischen Charakter dieser Fuge, daß der Schluß mit der Harmonie des Durdreiklanges (ohne Quinte) gebildet wird, während in dem Schlusse des Präludiums jeder Entscheidung über Dur oder Moll ausgewichen worden war, indem es eben im bloßen Einklange schloß.

Wir haben uns nun bemüht, die Schönheit und Größe dieser Composizion in das möglich hellste Licht zu setzen (obgleich dieselben nicht im Mindesten tief verborgen liegen), müssen es aber dem Leser und Hörer überlassen, ob und in wie weit er uns dieselben nachempfinden und nachdenken mag.

---

* Auch das dreigestrichene c kömmt nur erst im zweiten Theile des Werkes vor und im ersten noch nicht.

21. Präludium und Fuge in B dur.

(Präludium: $^{12}/_{16}$, Vivace. Fuge: $^{3}/_{4}$, Allegretto vivace.)

Das Präludium: ein ganz köstliches Stück von sprudelndster Lebendigkeit, über welches sich aber, ohne in müßigen Wortkram zu verfallen, auch nichts weiter sagen läßt, als daß man es eben hören muß, um davon erfreut zu sein, oder auch nicht. Spielern oder Lesern, welche mit älterer Claviermusik nicht vertraut wären (z. B. Scarlatti'scher) könnten die Stellen auffallen, an welchen (und es sind gerade Stellen von besonderer Schönheit) Bach die Hände sich überschlagen läßt, denn sie könnten vielleicht geglaubt haben, daß dieß eine moderne Erfindung sei, wo sie dann hier (und an andern Orten bei Bach, bei Scarlatti u. A.) den Beweis des Gegentheils vor Augen haben.

Auch die Fuge, welche diesem Präludium nachfolgt, hat wieder einen ganz eigenthümlichen, sich streng unterscheidenden Charakter, welcher vornehmlich schon in der Beschaffenheit des Themas begründet ist. Dieses Thema nemlich besteht wieder aus zwei sich sondernden Abschnitten, deren jeder zwei Takte umfaßt, die jedoch dem Typus nach sich nur durch die rhythmische Gliederung und dadurch unterscheiden, daß der erste Abschnitt aus einer ruhig fließenden und sich, nebenbei bemerkt, durch keine besonders prägnante Eigenschaft auszeichnenden Achtelfigur gebildet ist, in welcher die Bewegung in stetiger Gleichmäßigkeit durch die Intervallfolge von ganzen und halben Tönen fortgeht, während die zweite so geformt ist, daß jedes zweite Tonintervall wiederholt wird, jedoch ebenfalls in ganz gleichmäßiger Folge. Diesem Thema nun, welches zuerst die Mittelstimme vorträgt, wird, indem es dann in den zweiten vier Takten als Gefährte auftritt, ein Gegensatz gegenübergestellt, der wieder aus einer ganz gleichmäßig ruhig fortschreitenden Figur gebildet ist, welche sich, dem Typus nach, von jener des

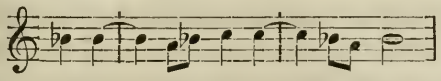
Themas nur dadurch gegensätzlich abhebt, daß sie, statt wie jene in Achtel-, in Viertel-Noten einherschreitet. Also weder im Thema, noch im Gegensatze (mit Ausnahme der Bindung vom 3. zum 4. Takte) das Mindeste von jenen Synkopen und Rückungen, jenen auffallenden Intervallfolgen u. dgl., welche Bach'sche Fugenthemen so häufig charakterisiren. Und eben diese ruhige Gleichmäßigkeit der Bildung, sowol im Thema, als im Gegensatz, ist es nun, welche ihren Charakter, — wie es natürlich nicht anders sein kann — auf die ganze Fuge überträgt und der ein solcher ist, daß der Hörer kaum jenen specifischen Fugen-Eindruck empfängt, der sich freilich schwer definiren läßt. Ueber die weitere, völlig normale und wenig auffallende Entwicklung dieser Fuge ist übrigens nichts weiter zu sagen, weil sie keinerlei Anlaß zu einer besondern Bemerkung bietet. Es entwickelt sich eben alles so ruhig, still und gleichmäßig, wie das Thema und sein Gegensatz, mit der unschätzbarsten Kunst. Und man könnte wol in einem poetischen Bilde sagen: hat uns der Meister in der vorhergegangenen Fuge gleichsam einen edlen Feuerwein in glänzend geschliffenem Pokal kredenzt: so bietet er uns hier einen sanft kühlenden Maitrank in schmucklos geschnitztem Holzbecher. Indem wir uns also einer näher eingehenden Analyse dieser Fuge enthalten, wollen wir uns einzig und allein darauf beschränken, den schönen Schluß derselben mit seinen weit auseinander tretenden Stimmen hervorzuheben, als einer der noch am meisten eigenthümlichen, auffallenden Züge dieser Composizion.

22. Präludium und Fuge in B moll.

(Präludium: $^4/_4$, Andante con moto. Fuge: $^3/_2$, Andante.)

Präludium: Höchste Meisterschaft in der Durchführung der Motive, durchaus bewunderungswürdig und in künstlerischem Sinne herzerfreuend. Nur Eines stört uns positiv den reinen,

sonst so bedeutenden Eindruck, und das ist das zweite Glied des fugenartig behandelten Themas:



Nicht daß an sich gegen dieses Motiv etwas einzuwenden wäre, welches so trefflich durchgeführt wird, aber es ist eines jener Lieblingsmotive Bach's, von denen er unendlich häufig Gebrauch macht und zwar an einigen Orten einen — überaus ausgedehnten, wenig erfreulichen, und, wie gesagt, diese fatale Reminiscenz stört uns in diesem Stück ein wenig den völlig reinen Eindruck. Denn der erste Theil des Themas dagegen — wenn wir, was die Mittelstimme in den ersten vier Takten vorträgt, so nennen wollen** — ist in seiner energischen Führung, seiner bedeutungsvollen Fassung, die sich in reicher Mannigfaltigkeit und mit prächtiger Hebung und Senkung über den Raum einer Decime hin erstreckt, sogar von der allerhöchsten Trefflichkeit! Und wie ist es durchgeführt, wie bewunderungswürdig überhaupt der ganze Satz gearbeitet! Wie vortrefflich schon die Nachahmung der Achtelfigur, mit welcher der Vordersatz des Themas und also das ganze Stück eröffnet, und zwar eine doppelte, canonartig behandelte Nachahmung in beiden äußeren Stimmen! Von weiteren einzelnen Schönheiten, wie sie sich in reichster Fülle finden, heben wir nur ganz allein die beiden herrlichen Orgelpunkte gegen das Ende des Satzes hervor und gehen nun zu der Fuge selbst über.

Diese ist wieder eine von den „schwergerüsteten". Schon der

---

* Bei den meisten, späteren Wiederholungen dieses Motivs wird das letzte Glied, wie man sieht, umgestaltet, und zwar im Sinne einer getreuen Nachahmung des vorhergehenden, die nur hier und auch sonst noch aus harmonischen Gründen nicht ausgeführt wird, da in ihr außerdem unstreitig die energischere Gestaltung des Motivs sich ausprägt.

** Diese beiden Glieder verhalten sich nemlich zu einander im strengsten Wortsinne, wie Vorder- und Nachsatz, ob sie gleich einander auch später einmal (Takt 2 bis 5 des 5. Systems von Seite 86) contrapunktisch entgegengesetzt werden.

breite Rhythmus (3/2) und das lang (über vier Takte) ausgesponnene Thema (überdieß ist sie vierstimmig!) lassen dieß von vornherein erwarten, und bei näherer Betrachtung findet sich's denn auch. Wir möchten sie einigermaßen der E dur-Fuge dieses Theiles an die Seite setzen, nur daß der Meister hier in der Künstlichkeit, ja Ueberkünstlichkeit der Combinazionen doch lange nicht so weit geht, als dort, daß dafür aber auch in diesem Stück an keiner Stelle, trotz der verschlungensten Stimmenverschränkungen, auch nur der mindeste Zwang zu verspüren ist, wie wir ihn doch dort hie und da bemerken mußten. Wollte man überhaupt einen solchen äußerlichen Maßstab anlegen, so könnten wir etwa auch darauf Gewicht legen, daß diese Fuge eine der am weitest ausgeführten des ganzen Werkes ist, da sie 101 Takte umfaßt. Das Thema können wir nicht anders als höchst ausdrucks- und bedeutungsvoll, so wie auch zur Bearbeitung auf das Glücklichste erfunden nennen. Doch es ist keineswegs unsere Absicht, auch diese Composizion bis in ihre einzelnen Bestandtheile zu verfolgen und zu zerlegen, vielmehr überlassen wir solches stets sehr nützliche und im vorliegenden Fall durchaus nicht sonderlich mühsame Geschäft für dieses Mal völlig den Liebhabern und Freunden solcher Studien selbst, die sich an ihnen bilden und erbauen mögen. Wie das Thema gleich nach der ersten Durchführung in die Enge geführt, wie es dann (Seite 89, System 4) umgekehrt, wie es endlich gar (Seite 91) wiederholt in motu recto und contrario zugleich, nemlich in der Engführung durchgearbeitet und am Schlusse in eben dieser Weise von allen vier Stimmen, zu je zwei Paaren vereint, vorgetragen wird (und zwar immer mit der schönsten, ungezwungensten Wirkung), so daß eine ganz gleiche Bildung entsteht, wie wir einer solchen schon in der G moll-Fuge dieses Theiles begegneten: alles dieß liegt so klar und offen zu Tage, daß es dem Auge (ja dem Ohr) eines Aufmerksamen und Unterrichteten sich unmöglich verbergen, ja auch nur schwierig zu entdecken sein kann, und dieß um so weniger, als das langathmige, durch Einschnitte und auf man-

cherlei sonstige Art scharf markirte Thema die Aufmerksamkeit theils schon bei seinem jeweiligen ersten Erklingen, theils doch in seinem weiteren Verlaufe immer ganz unwillkührlich erweckt und fesselt.

23. Präludium und Fuge in H dur.

(Präludium: 4/4, Allegro. Fuge: 3/4, Andante.)

Hei! wie zischt dieses Präludium wieder gleich einer Rakete empor, die in den Lüften in tausend kleine leuchtende Sternchen zerknattert! Ein prachtvolles, von Leben und Bewegung übersprudelndes, wahrhaft herzerfreuendes Stück!

Und welch einem Meisterwerke von einer Fuge dient es wieder zur Einleitung, und zwar einer wieder ganz eigen gearteten. Schon das Thema macht in seiner festen Tonalität einen ganz besondern, wir möchten am liebsten sagen, eigenthümlich befriedigenden Eindruck, dessen Quelle sich auch einigermaßen aufspüren läßt, wenn man die akkordliche Folge in Obacht nimmt, welche aus einem Zusammenfassen seiner harmonischen Bestandtheile entspringt, nemlich diese: . Der Umstand, daß das Thema mit der Tonika, dem sogenannten Grundton beginnt und eben so in der höheren Octave beschließt,* und zwar so, daß diesem zweiten h, dem h der „kleinen" Octave, der sogenannte Leitton, das ais, vorhergeht, welches immer den vollkommensten Schlußfall gibt, verleiht ihm eben jenen harmonisch-befriedigenden Charakter. Der Umstand dagegen, daß es schon mit seinem dritten Ton gis ausweicht und zwar unbestimmt noch wohin — da dreierlei Möglichkeiten offen stehen: die Modulazion nach der Parallele, nach der Unterdominante, wohin der nächste Schritt entschieden führt und nach der Parallele der Unterdominante, welche der fünfte Schritt voll-

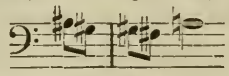
* Denn die den Gegensatz einleitende Figur des dritten Taktes kann nicht mehr zum Thema gezählt werden, ob sie gleich während der ersten Durchführung genau beibehalten wird, aber auch nur während dieser.

zieht, um dann durch den entschieden der Dreiklangsharmonie der Oberdominante angehörenden Ton ais nach der Tonika zurückzulenken (jedoch mit einer Erhebung des ganzen Satzes in eine höhere Tonlage, aus welcher er dann wieder zurücksinkt): der Umstand also, daß dieses Thema sich, trotz seines so einheitlich in sich fest geschlossenen Charakters, gewissermaßen durch vier harmonische Systeme hindurch bewegt, verleiht ihm seine harmonisch-anreizende, eigenthümliche, interessante Färbung. Und diesem so gearteten Thema gesellt sich nun ein Gegensatz zu von einer Eigenthümlichkeit, ja Keckheit der Bildung, wie wir einer solchen in dem ganzen Werke kaum noch begegnet sind, die aber freilich vor allem auch durch die eigenthümliche Beschaffenheit des Themas selbst (des Führers) und dessen nothwendige Consequenzen im Gefährten bedingt, oder doch hervorgerufen ist. Die Genialität, mit welcher Bach diesen Gegensatz so führt, daß sich der Hörer während der ersten Schritte des Gefährten, obwol diese schon die harmonische Bildung nach der Dominante lenken möchten, doch immer noch ganz entschieden in der Region der Tonika fühlt, die er erst mit dem vierten Ton verläßt, um vorübergehend nach Gismoll (wie oben der Parallele der Unterdominante, hier nemlich von Fis) und dann mit dem fünften und sechsten Schritt erst wirklich harmonisch nach der Oberdominante zu gelangen, ist gar nicht genug zu bewundern. Dieses kleine Kunststück — wir dürfen es wol so nennen — führt aber freilich auch den Meister zu einer höchst eigenthümlichen, man könnte sagen, gewagten und für den ersten Eindruck wegen einer gewissen Härte des Zusammenklanges jedenfalls befremdenden Bildung des Gefährten, der sich im zweiten und dritten Takt durch die unharmonischen Septimenintervalle von h zu ais und von cis zu dis bewegt und in diesem Gange mit dem Gefährten, den er im dritten Takte sogar übersteigt (ein Fall, der außerdem nur noch in der Fdur-Fuge des ersten Theiles, jedoch in ganz anderer Bedeutung, vorkömmt) in einer Weise zusammentrifft, die eben — und besonders im zweistimmigen Satze — den Eindruck der

Härte hervorruft. Daß nun solche Eigenthümlichkeiten der ersten Bildung auf den ganzen ferneren Verlauf der Arbeit charakterbestimmend fortwirken müssen, begreift sich der Natur der Sache nach von selbst, obzwar dieselben in den späteren Folgen wesentlich gemildert erscheinen: einmal dadurch, daß schon bei dem zweitmaligen Erscheinen des Führers im Alt der Satz dreistimmig wird und die oben berührten Dissonanzverhältnisse schon minder grell hervortreten, ferner dadurch, daß bei der zweiten Durchführung des Themas überhaupt, welche mit der Baßstimme beginnt, jener Gegensatz in den Diskant verlegt, also nun wenigstens die hervorgehobene Kreuzung mit dem Thema vermieden wird; endlich aber, und vor allem dadurch, daß jetzt bei dem abermaligen Eintreten des Themas als Gefährten im Tenor eben jener Gegensatz gänzlich verschwindet, um einem völlig neuen und viel bequemeren Platz zu machen und später nur noch in leisen Reminiscenzen (wie im vorletzten Takt von Seite 94 und im fünften von Seite 95) an seine frühere Existenz zu erinnern. Man kann sich auch nicht verhehlen, daß ein derartiges, etwa durch eine ganze ausgedehnte Fuge fortgeführtes Zwicknühl-Spiel — man gestatte den Ausdruck — zwischen Thema und Gegensatz schlechterdings unerträglich geworden wäre, in diesem Falle also die Einführung eines neuen Gegensatzes, nachdem der erste seine Schuldigkeit hinlänglich gethan, durchaus und unausweichlich geboten war.

Ueber den nun wesentlich aus diesem Material aufgeführten Bau des Meisters bemerken wir noch das Folgende.

Die erste Durchführung des Themas ist natürlich die gewöhnliche; nur ist dabei die besondere Eigenthümlichkeit zu beachten, daß das erste Taktglied des Gegensatzes beim zweitmaligen Eintritt des Führers, der vom Gefährten durch Einen Takt Zwischensatz getrennt ist, aus Gründen der Eurhythmie ein wenig verändert erscheint, wozu jedoch noch der besondere Umstand kommt, daß ihm in eben diesem Zwischensatz-Takte bereits ein völlig analog gebildetes Taktglied desselben Gegensatzes (in natürlicher

Fortführung des Gefährten) vorangeht, so daß nun die völlig getreue Wiederholung dieser Bildung, insbesondere aber die daraus entspringende Folge:  jedenfalls eine viel weniger gefällige, vielmehr sprödere geworden wäre, als die Folge, welche Bach gewählt hat und welche sich zugleich in dem Uebergange vom 9. zum 10. Takte in der den Gegensatz fortführenden Stimme aus dem natürlichen Princip der Nachahmung ergibt. Die Stimmeneintritte sind bei der ersten Durchführung in genau vom Baß zum Diskant aufsteigender Reihe geordnet — stets eine der angemessensten und wirkungsvollsten Folgen.

Aber auch die zweite Durchführung ordnet sich ganz eben so an, nur sind in dieser die jeweiligen Stimmeneintritte immer durch einen mehrtaktigen Zwischensatz getrennt und dann schreitet dieselbe von den Stufen der Tonika und Dominante, auf welchen sie zunächst wieder aufgetreten war, nach der Parallele der Tonika (Gis moll) und der Parallele der Dominante (Dis moll) fort und zwar mit, in mehr als Einer Hinsicht ganz herrlicher Wirkung. — Nun folgt ein längerer, über 12 Takte sich erstreckender Zwischensatz, nach welchem sich das Thema noch dreimal vernehmen läßt: erst im Baß als Führer, dann im Tenor als Gefährte, endlich zu allerletzt (also wieder in von unten nach oben aufsteigender Folge) noch einmal in der am entschiedensten hervortretenden Stimme, dem Diskant, abermals als Führer (aber freilich, was dessen tonartlichen Charakter betrifft, immer in, durch die harmonische Configurazion mehr als zweideutigem Lichte). Ein Nachsatz von acht Takten beschließt das herrliche, kunstvolle Werk. Mit welcher Meisterschaft darin der zweite vorgedachte Gegensatz motivisch behandelt wird, bedarf kaum der Erwähnung.

24. Präludium und Fuge in H moll.

(Präludium: $^4/_4$, Allegro. Fuge: $^3/_8$, Allegro vivace.)

Wir treten an das letzte der wundersamen Gebilde heran,

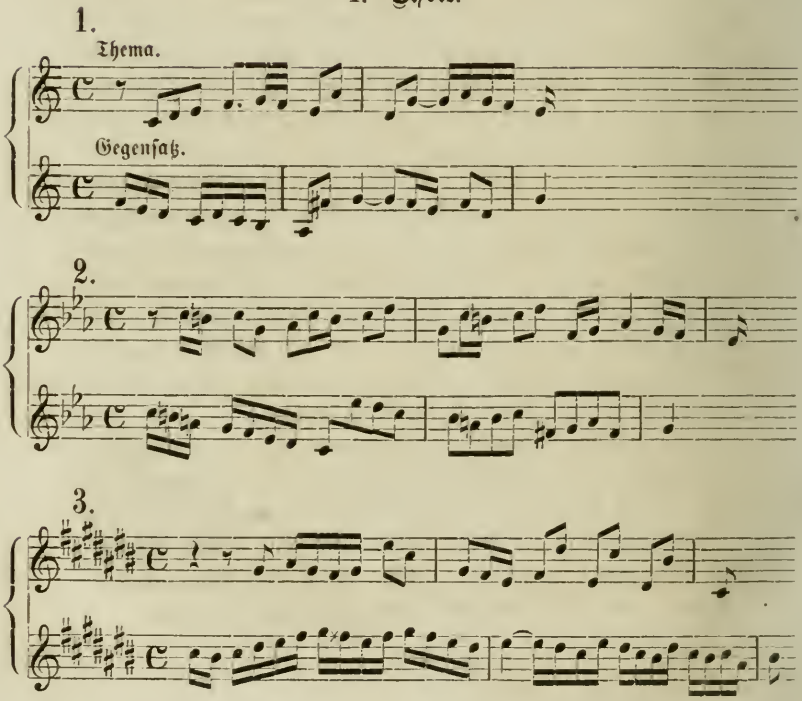
welche der Meister hier wie in einem Pantheon aufgestellt hat. Was werden wir zu erwarten haben? Sicherlich große, weite, reiche, complizirt verschlungene Formen, auf daß das Werk imposant und glänzend geschlossen werde? Leicht könnte man so meinen. Was finden wir aber wirklich? Eine zwar köstliche, aber doch ganz schlichte, einfache dreistimmige Fuge ohne alle — wär' es ein Bildwerk, würden wir sagen: Verschröpfungen und Verkröpfungen, und eingeleitet von einem zwar eben so köstlichen, aber nicht minder einfachen, leicht und zierlich „ohne Kunstgepränge" entworfenen Präludium! Und so einfach sind diese Gebilde in all ihrem Reiz und all der feinen, schönen Kunst, die sich gleichwol in ihnen verbirgt, daß wir in der That, um nicht müßige Worte zu machen, nichts weiter darüber zu sagen und zu bemerken wüßten, als was sich jedem einigermaßen empfänglichen und kundigen Hörer ganz von selbst aufdringt. Irren wir oder stimmt man uns bei, daß wir auch in dieser simpeln Art, wie Bach hier ein in größtem Stil angelegtes und durchgeführtes cyklisches Werk ohne allen Prunk und Aufwand beschließt, wieder jenen wunderbaren Sinn voll innerlichster Bescheidenheit zu erkennen meinen, der uns in dem gesammten Bilde des Meisters freilich allüberall entgegentritt? Wir sind dieß wenigstens geneigt anzunehmen und so möchten wir denn — jede nähere Analyse dieses letzten Stückes bei Seite lassend — nur noch ausrufen: so laßt uns dann auch zu den vielen Kränzen, welche wir auf das Haupt des großen Künstlers zu versammeln hatten, noch einen letzten für das Haupt des eben so großen Menschen flechten.

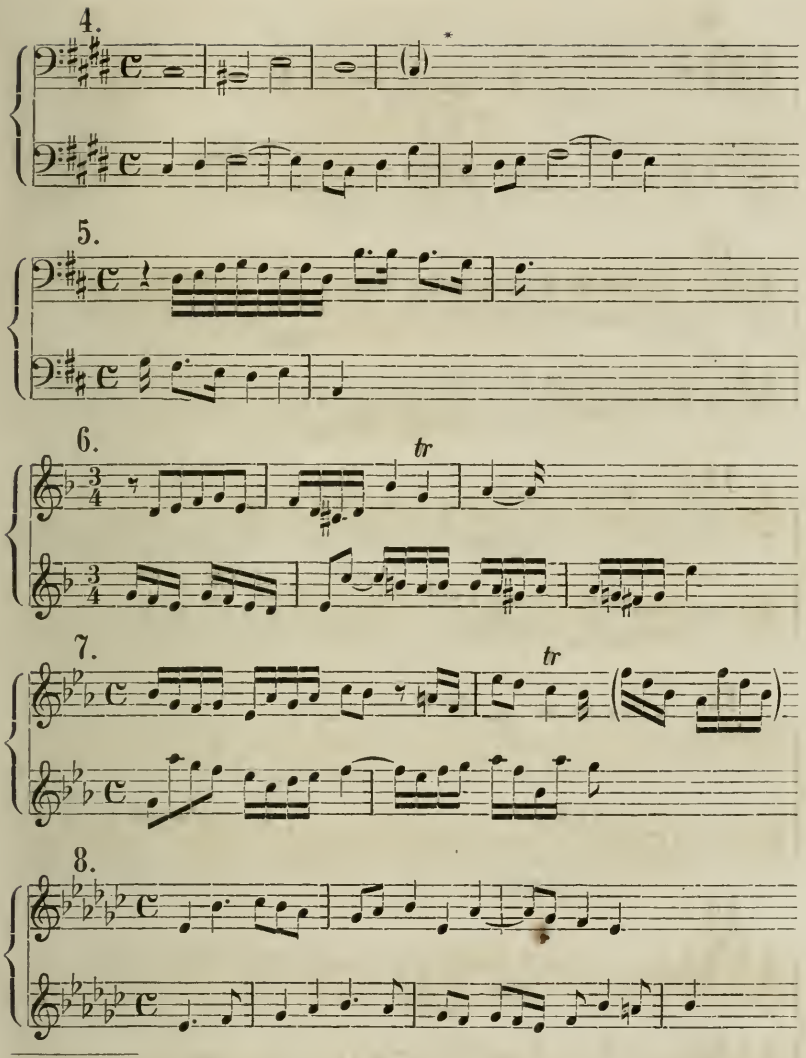
Und mit dieser Bemerkung wollen wir auch, die Einfachheit, welche uns der große Meister in seinem großen Werke durch die Art, wie er es beschließt, bewiesen zu haben scheint, in unserer kleinen, nur allein der immer allgemeineren und tieferen Erkenntniß seiner Kunst nach Kräften gewidmeten Arbeit, möglichst nachahmend, diese selbst ohne alles „Kunstgepränge" beschließen.

Anhang.

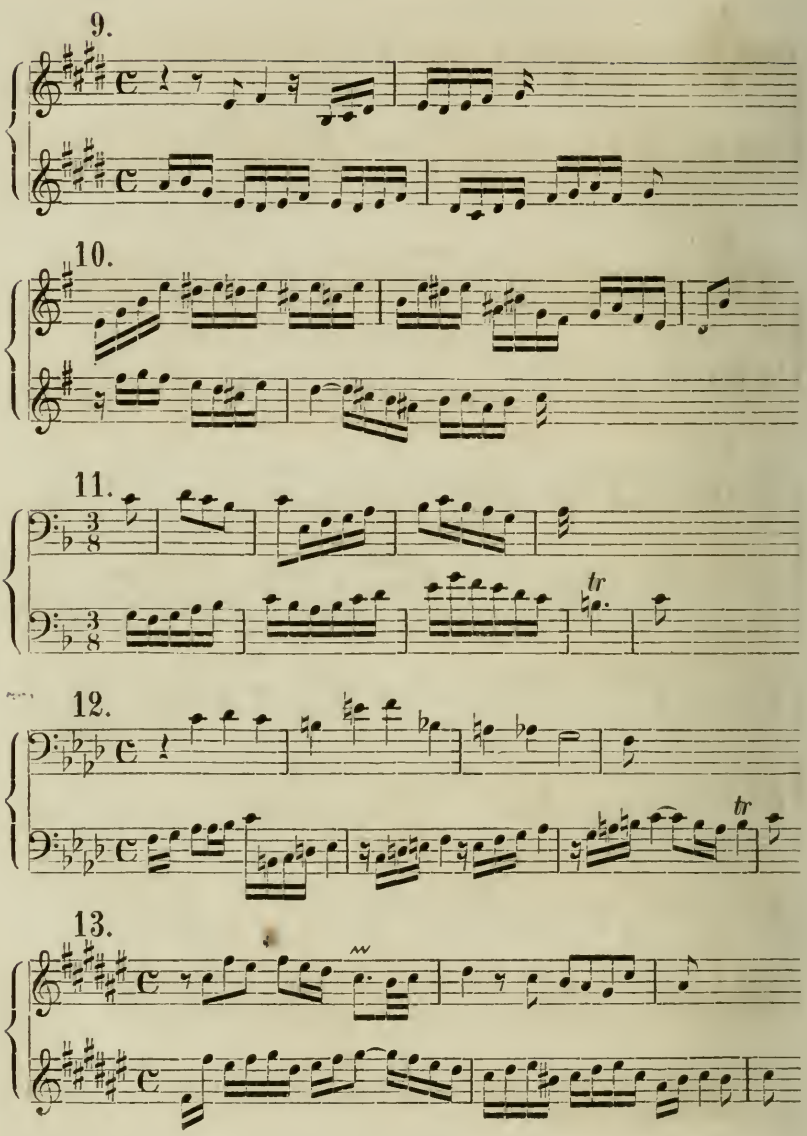
Die Themen des wohltemperirten Claviers und deren Gegensätze.

1. Theil.

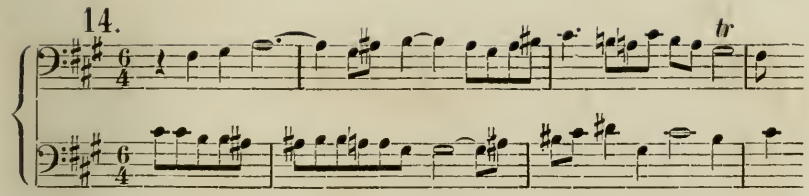




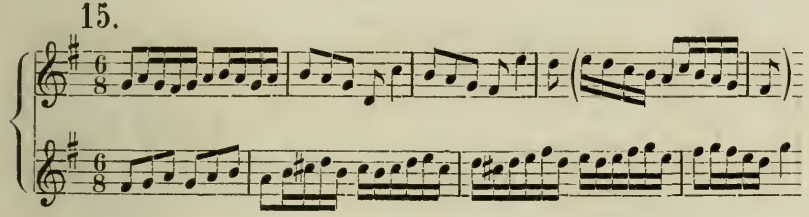
* Die Bedeutung der Klammern an dieser Stelle, wie an den folgenden, ergibt sich ohne nähere Erläuterung von selbst.


9.
10.
11.
tr
12.
tr
13.

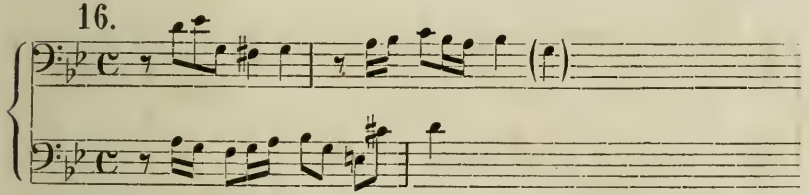
14.



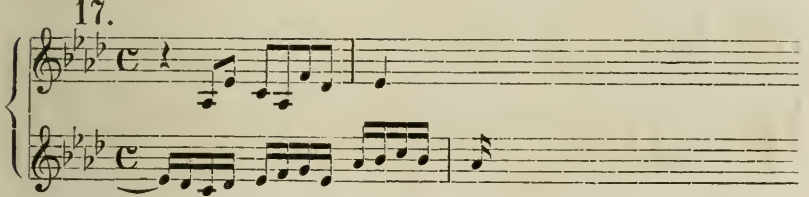
15.



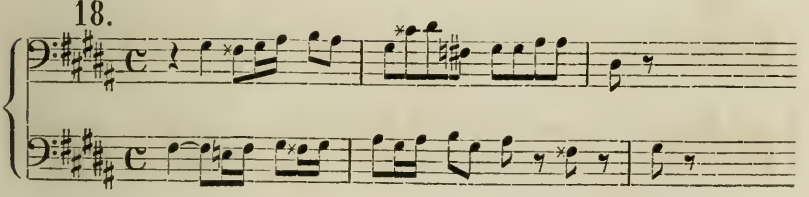
16.



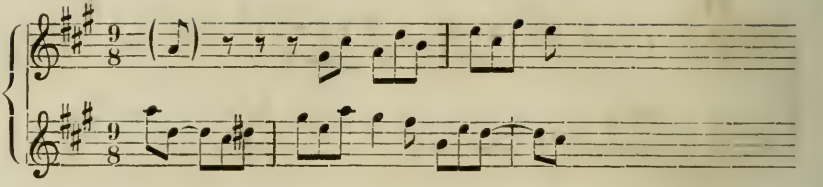
17.



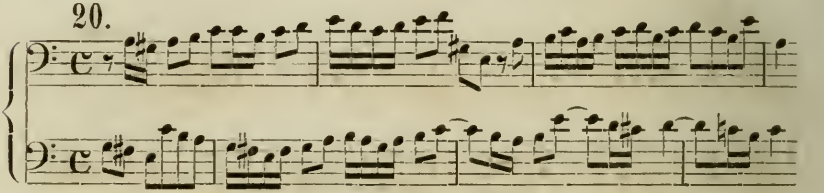
18.



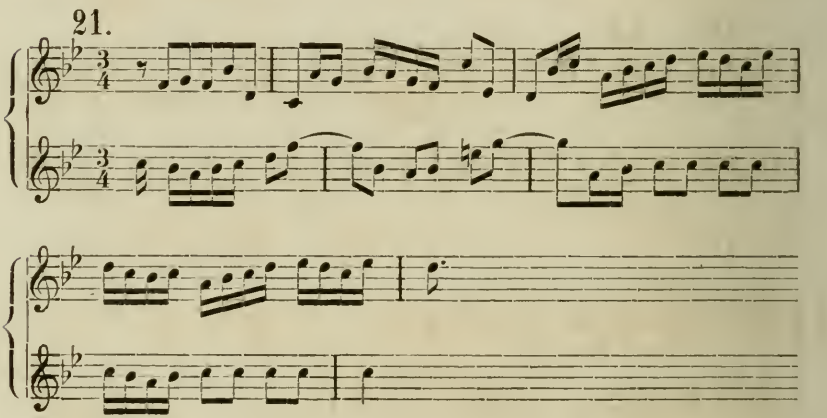
19.



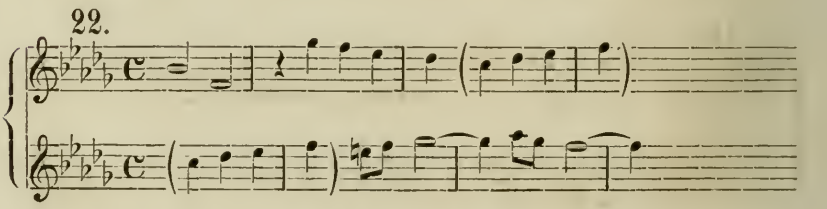
20.



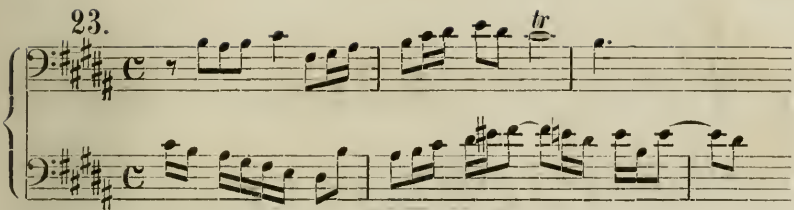
21.



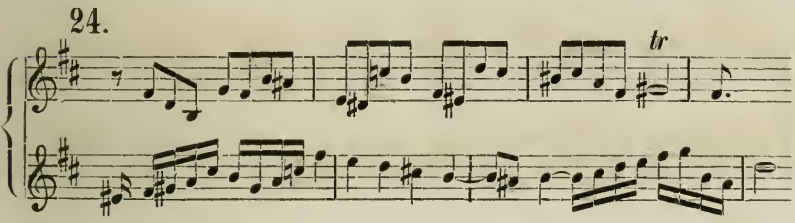
22.



23.

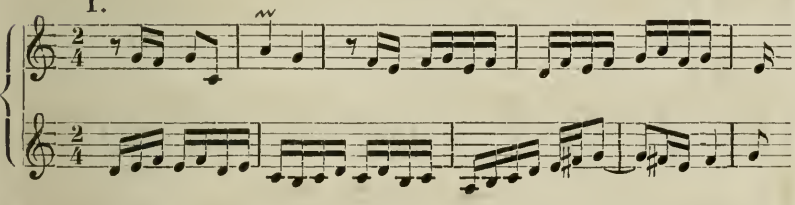


24.

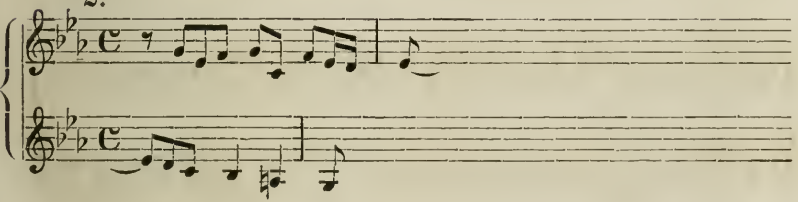


2. Theil.

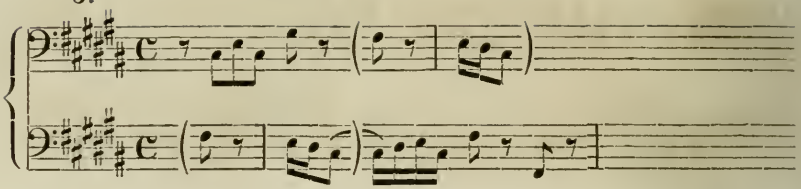
1.



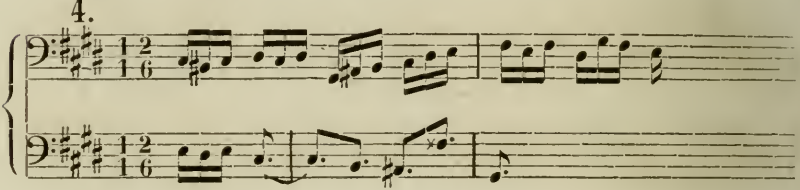
2.



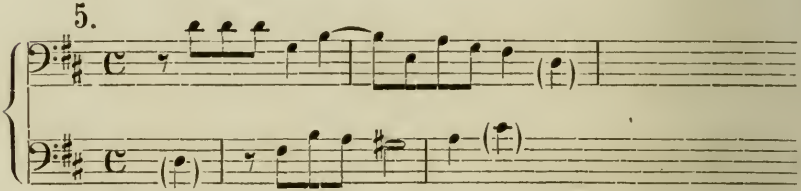
3.



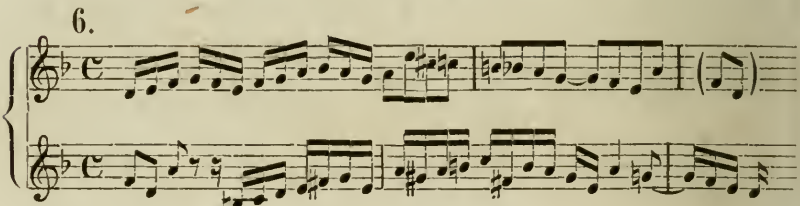
4.



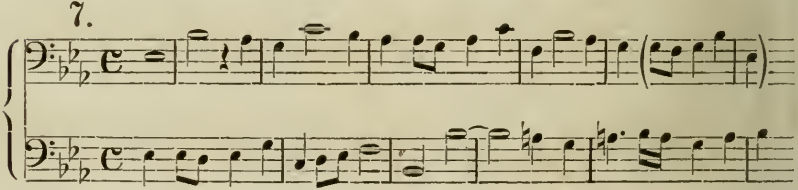
5.



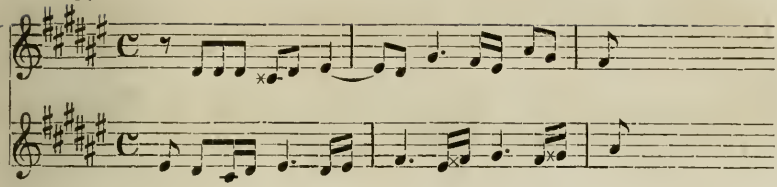
6.



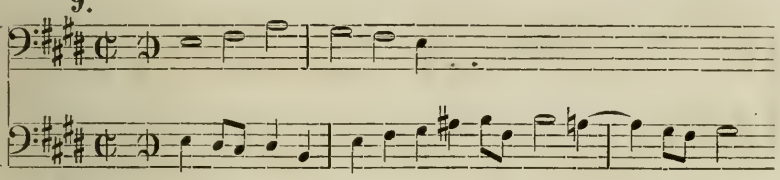
7.



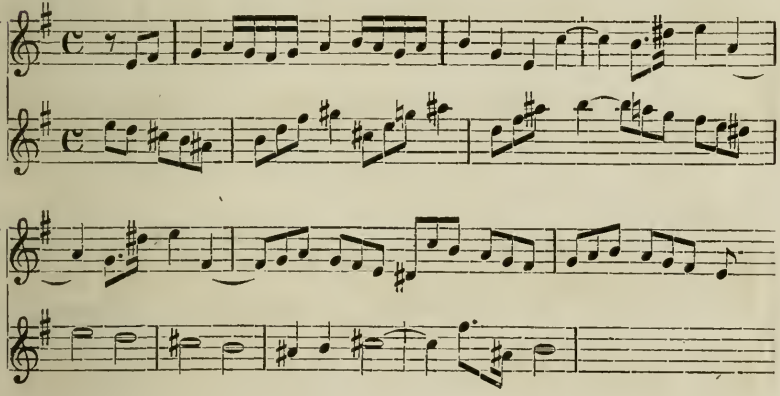
8.



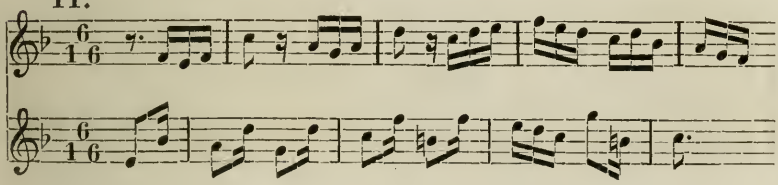
9.



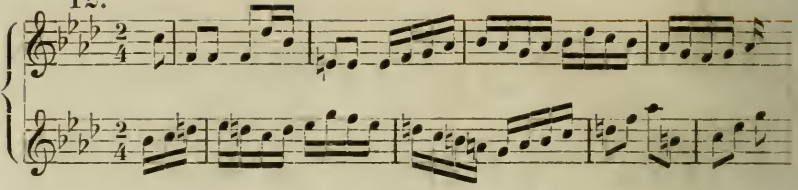
10.



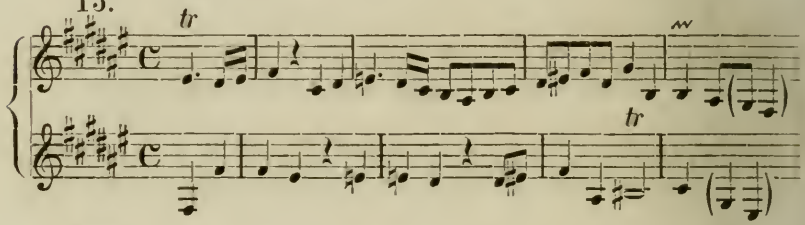
11.



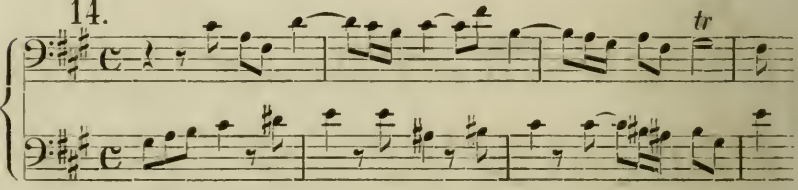
12.



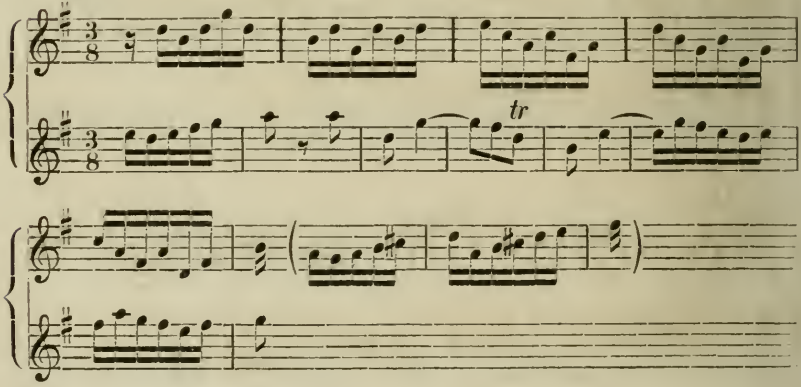
13.



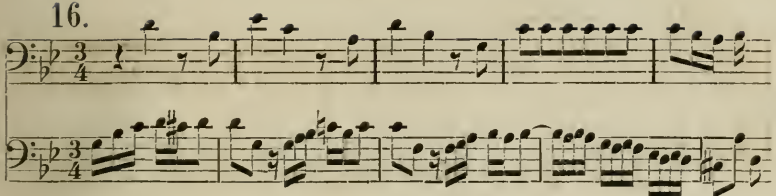
14.



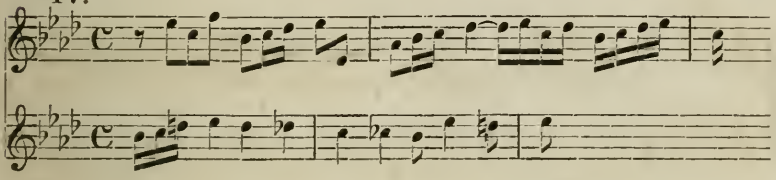
15.



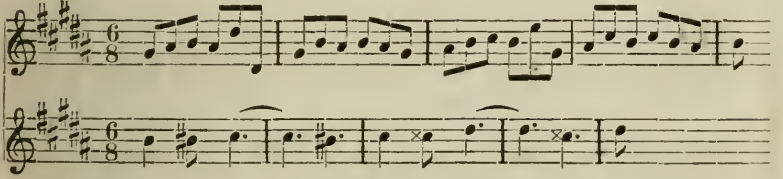
16.



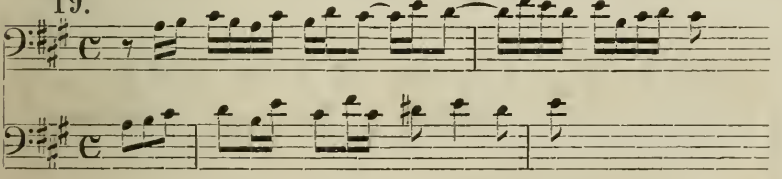
17.



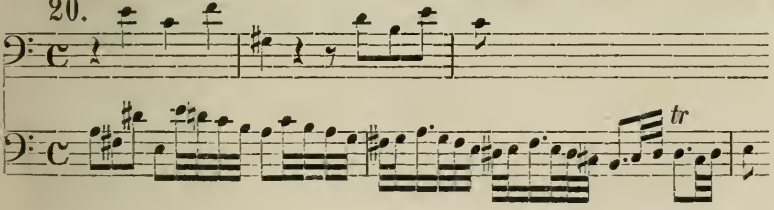
18.



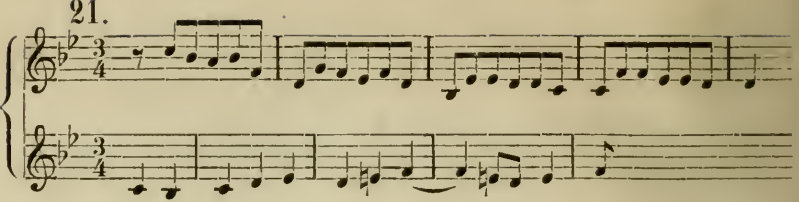
19.



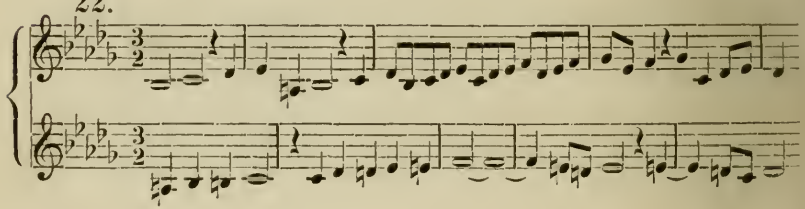
20.



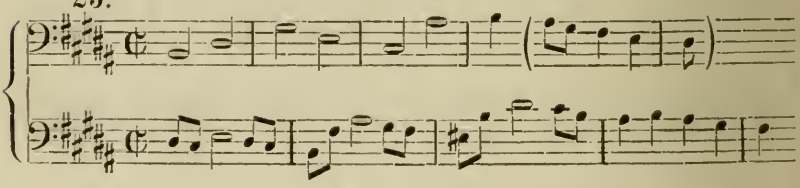
21.



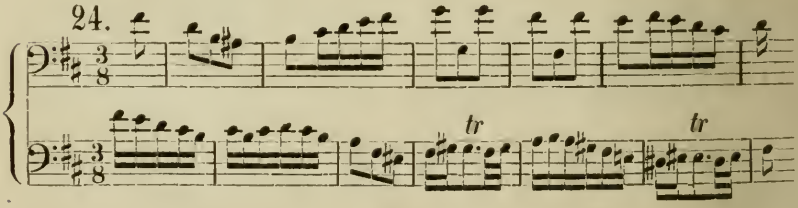
22.



23.



24.



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
B13B7

Bruyck, Carl Debrois van
Technische und asthetische
Analysen des wohltemperirten
Claviers

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 14 06 004 7